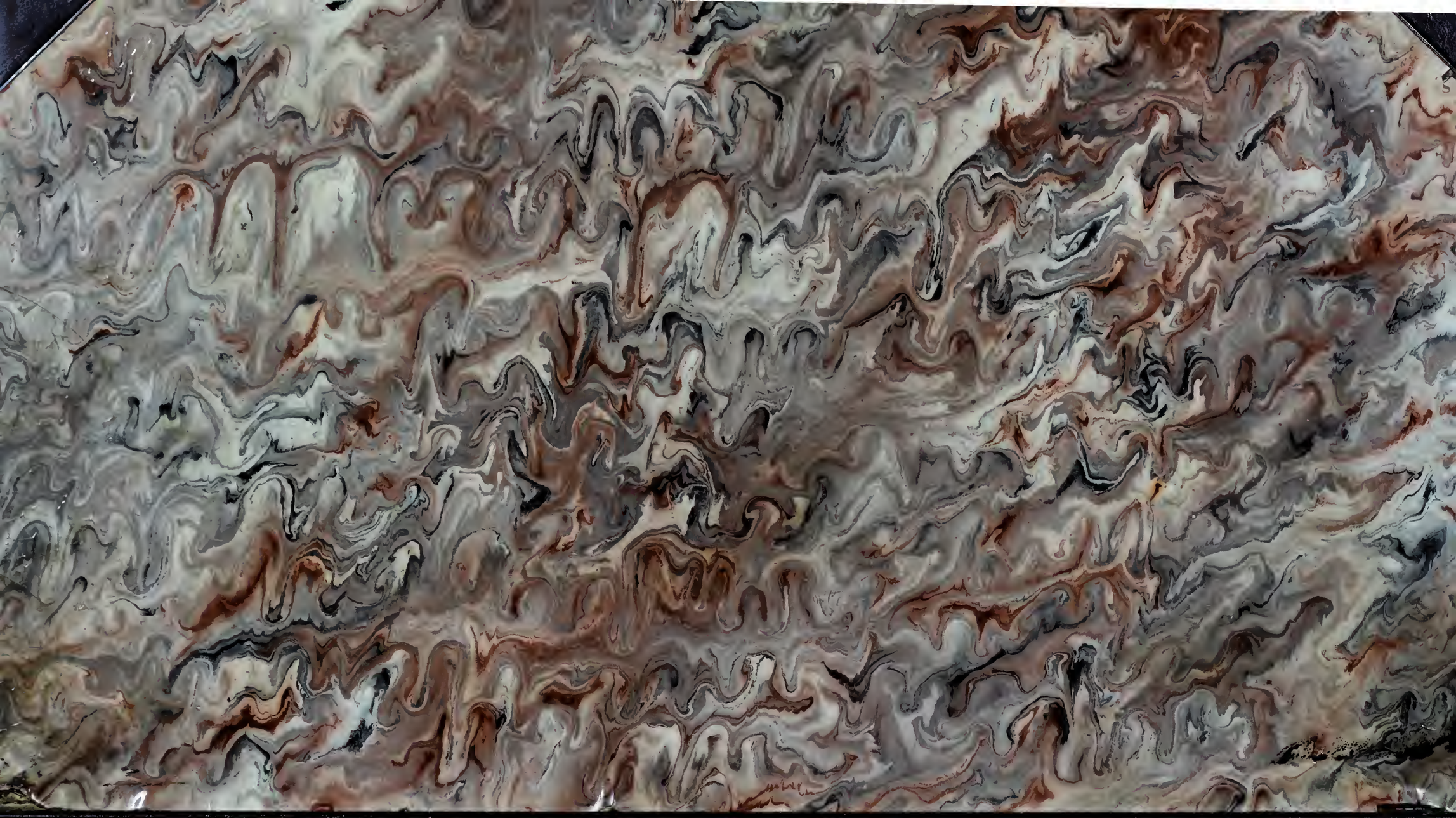


Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz1018unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

*

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1899. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Bewer, Max. Hans Dahl	57
Horst, G. A. Alexander von Liezen-Mayer †	33
Kirchbach, Wolfgang. Die Allegorie	83
Meissner, Franz Hermann. Gabriel Max	1
Meurer, Carl, Prof. Dr. Die neuen Portalthüren am Dome zu Bremen	73
Schaarschmidt, Friedrich. Eduard von Gebhardt	91

Vollbilder.

	Seite
Bredt, F. M. Das Urtheil des Paris	68
Dahl, Hans. Ankunft zur Kirche bei Huttenswang, Hardanger, Norwegen	60
— Auf sonnigen Wellen	60
— Die Töchter der Ran	64
— Gestörter Schlaf	64
Fink, August. Winterabend	48
Gebhardt, Eduard von. Der zwölfjährige Jesus im Tempel	94
— Christus und der reiche Jüngling	94
— Pietà	98
— Die Bergpredigt	98
— Christus heilt den Gichtbrüchigen (Loccum)	102
— Austreibung aus dem Tempel (Loccum)	102
— Die Ehebrecherin (Loccum)	106
— Die Hochzeit zu Kana (Loccum)	106
— Das Abendmahl	110
— Die Auferweckung des Lazarus	110
— Klosterschüler	114
— Die Heimführung	114
Grützner, Eduard. Carl Spitzweg im Atelier	48
Habermann, Hugo von. Portrait	88
Kiesel, Conrad. Abendfriede	80
Knight, Ridgway. Am Fliederstrauch	88
Lenbach, Franz von. Venustas	76
Liezen-Mayer, Alexander von. Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau	36
— Faust und Margarethe	36
— Barmherzigkeit	40
Marold, L. Krankenbesuch	40
Max, Gabriel. Elisabeth (Tannhäuser)	4
— Die Löwenbraut	4
— Die Kindsmörderin	8
— Schmerzvergessen	8
— Ein Gruss	12
— Jesus Christus	12
— Christus erweckt Jairi Töchterlein	20
— Madonnenbild	20
— Anna Katharina Emmirich	24
— Der Wirthin Töchterlein	24
— Ahasver an der Leiche eines Kindes	28
— Der Anatom	28
Schmitzberger, J. Füchslein's Morgenruhe	80
Sorbi, R. Maigesang	68
Uhde, Fritz von. Ruhe auf der Flucht	76

Textbilder.

Seite

Dahl, Hans. Portrait 57
— Studien 57, 63, 65, 72
— Studienköpfe 59, 61, 64, 67, 68, 71
— Landschaften 60, 69, 70, 71
Gebhardt, Eduard von. In seinem Hause . . . 91
— Kloster Loccum 93
— Johannes der Täufer, Wandgemälde in Loccum 93
— Die Bergpredigt, Wandgemälde in Loccum . 94
— Von der Kreuzigung, Wandgemälde in Loccum 95
— Die Kreuzigung, Wandgemälde in Loccum . 96
Studien . . . . . 97—112
— Wilhelm Sohn in seinem Atelier 113
Studienkopf 113
— Bücherzeichen 114
Liezen-Mayer, Alexander von. Portrait 33
— Studien 35, 51
— Skizzen 37, 40, 43, 45, 48, 53
— Entwurf zum Bühnenvorhang im Theater am Gärtnerplatz zu München 41
— Entwürfe 49, 55
Max, Gabriel. Walburgisnacht-Erscheinung . . . 3
— Die Nonne 4

Seite

Max, Gabriel. Zwangsversteigerung 5
— Der erste April 7
— Gretchen vor der Mater dolorosa 9
— Faust und Margaretha 10
— Das Waisenkind 10
— Ein Lied von Heine 11
— Tannhäuser 13
— Isolde 15
— Ein Kränzchen 17
— Liebesgeheimniss 19
— Geistesgruss 21
— Die weisse Frau 23
— Seelenkämpfe 24
— Per Aspera 25
— Primavera 27
— Phantom Kathi King 27
— Mutterliebe 29
— Ueberrascht 31
— Die Seherin von Prevorst 32
21 Text-Illustrationen nach Photographien zu Professor Dr. Carl Meurer: Die neuen Portalthüren am Dome zu Bremen.

GABRIEL MAX

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

Wir fuhren im lieblichsten Mittagsonnenglanz über den Starnberger See. Das lichtgrüne Wasser stand hoch und athmete frisch von vielem Regen, der Tage zuvor im Gebirg niedergegangen war, — die Luft war rein, tief, warm, — weit und klar leuchtete der Horizont, und Alles schien von berückender Blüthe durchduftet, trotzdem es tief im Monat August war. Es gibt solche Nachjugendtage, — solche neigelosen Stunden voll Glück. — Von unserem Platz unter dem Sonnensegel eines der neuen prächtigen Dampfer her, schnitt sich das freundliche Starnberg mit seinem alten Schlosskasten wie ein wohlberechnetes Bild heraus, — mit dem näherrückenden Schloss Berg war es nicht anders, — — wir tranken mit durstigen Augen die frischen, wonnigen Farben um uns und überliessen uns mehr und mehr einer süssen Faulheit, wobei der Freund sogar über dem liebevollen Blick auf seine Cigarre vergass, den letzten und schönsten Beweis für eine hitzig verfochtene Meinung gegen mich auszuspielen. Wir lullten in unserer Redelust ein, — wir schauten thatlos hinaus auf das reizende Landschaftsbild, — wir hörten bald das Gerede der nicht vielen Gäste auf dem Schiff, das Stampfen der Maschine nicht mehr: Die Mittagsstille, der Sonnenglanz, der anmuthige Wechsel von lichtem und tiefem Wipfelgrün, von traulichen Landhäusern, von Azurblau und Seegrün umspann uns schmeichlerisch in unseren Lehnstühlen, — halb war es Wachen, halb war es Traum.

Eine jener Stunden nahte, in denen die Seele Feiertag hält, — und ganz plötzlich hörte ich nun auch mit deutlichem Ton sein Einläuten: meine erste Fahrt vor Jahren an derselben Stelle erstand in wärmender Erinnerung, — damals geborene und seitdem unverblichene Wünsche, hier irgendwo einst friedlich und sorglos niederzusitzen, glitten mahnend vorüber, — und dann tauchte riesengross jene gewaltige Nachmittagsstunde auf, da ich vom Wirthshausdach zu Rottmannshöhe über stille Felder mit jubelnden Lerchen hinweg zum ersten Male in meinem Leben die Alpen liegen sah. Solch ein Erlebniss vergisst sich nicht. Damals . . . . . aber einmal im Zuge, holte die erinnerungsgebannte Phantasie weiter und weiter aus und drängte mit der ihr eigenen Schöpfungskraft in ein Bild den Inhalt vieler Jahre zusammen.

Wie es eigentlich kam, kann ich nicht sicher sagen. Das blinkende Seewasser zu beiden Seiten des anscheinend lautlos fortgleitenden Schiffs, die liebreizenden, immer mehr die Spur der Grossstadtnähe verlierenden Ufer hüben und drüben, — dieses trauliche Gefühl ruhender Geborgenheit dazwischen machte mir mit seltsamem Schwung ganz unvermittelt alte Zeiten lebendig. Mein merkwürdig be-

wegtes Leben gaukelte vorüber, — ich dachte an endlos lange, wehmüthige, an viel hoffnungslose Einsamkeit in meiner Jugend und den einen verzehrenden Drang darin, — ich grübelte um Anfänge, Ursachen, Zufälle dieser Zeit und tastete nach halbvergessenen, kaum noch verständlichen Seelenzuständen, welche die stillen Freuden der Kunstbetrachtung bei mir hervorriefen. Ich entsann mich des ganz sonderbaren und unwiderstehlichen Zaubers, mit dem die Museumsbesuche, die dämmerigen Galeriestimmungen mich stets umspannen, — mir fielen plötzlich auch mit herzlichem Grüssen meine damaligen Lieblinge in der Kunst ein, — und da hatte ich wachen Auges ein sonderbares Erngesicht: als eine weite, lichtglänzende Heerstrasse baute sich die jahrhundertlange Kunstgeschichte auf und ein wunderschöner Park lag an ihr mit spitzen Cypressen, Orangenbüschen, sammetweichem Gras, mit Grotten und Quellen voll bestrickender Heimlichkeit, in dem einsame Männer wandelten; an Gesicht und Wuchs erkannte ich Giorgione, Botticelli, Lionardo, Dürer, den jugendlichen Cornelius, Böcklin und manchen Anderen, die mir immer die nächsten Lieblinge gewesen waren. Und ich wusste jetzt auch urplötzlich: warum? — und was diese Künstler über weite Zeiten hinweg mit einander verband. —

* * *

Wer viel durch Museen streift, hat sicherlich schon wiederholt einen bestimmten Eindruck erlebt. Vor irgend einem Werk, — und auch immer wieder vor ihm, — löst sich ein eigener Ton in der Seele des Beschauers, — er überklingt jede Kritik, er wirkt auf die Nerven wie ein geheimnissvoll hinter uns vorübergleitender Körper eines schönen oder anziehenden Weibes, er stimmt uns grüblerisch und treibt uns oft in angenehme Gegenwartversunkenheit, ohne dass gerade unser Herz zittert oder die Pulse heisser schlagen. Das Wesen dieses Eindrucks ist von fraulicher Färbung und unsere Gedanken kommen davon nicht aus dem Geleise. Er treibt uns leicht, mehr zärtlich zuredend als drängend, mit unserem Vorstellen und Empfinden in irgend eine dämmerige Einsamkeit, etwa zum Musenquell Vaukluse mit der Spur Petrarca's, — wie uns der junge Böcklin diesen Ort phantastisch gemalt und Scheffel ihn in seinen köstlichen Reisebildern geschildert hat. — Bestimmte Werke und bestimmte Künstler im Verlauf der Geschichte sind von dieser Art. Sie bilden eine Gesammtgruppe und eine gleichwerthige Parallele zu den «litterarischen Künstlern», — den Hogarth's, Goya, Klinger, — den «Sagern»; man kann sie vielleicht die «Singer» nennen, weil die in das Endlose gehende Empfindungswelt der Musik ihrem künstlerischen Ideal näher als das rein malerische steht. Es ist eine eigenthümlich geartete Provinz in der Kunst, in der die «Gefühlsmenschen», die Meister des Undefinirbaren, die Räthselfühler, wohnen.

Mitunter gehört eine Jugend wenigstens hindurch, aber auch hier und da ein Leben lang einer von den Grossen zu ihnen: Lionardo, Tizian, Rembrandt, Velasquez, Böcklin, Dürer, Klinger, — aber nur vereinzelt. Oft sind es Koloristen, aber Schwind hat gleich dem jungen Cornelius in diesem Lande gewohnt. Sie gelten vorwiegend als zweiter Ordnung, weil sie keine Gewaltmenschen, nicht faustischer Natur sind, — nichts Angefangenes ausbauen, Altes stürzen, nicht die Geltung neuer Ideen erzwingen und keine ragenden Gedankenthürme errichten. Vielmehr ist Hamlet ihr nachgeborener Prophet, — der melancholische Grübler und Phantast, — der an der ungestillten Gemüthsforderung leidende,

neuere Mensch. Echte Künstler sind sie zweifellos, trotz der Geschmeidigkeit, Sicherheit, Gefälligkeit, die sie meist mit den Handwerkern der Kunst theilen, denn auch dem Misslungenen drücken sie ein unverkennbares persönliches Siegel auf. — — — Es sind Auge und Seele erfreuende Blumen, die sie in ihren Werken schaffen, — keine schwerhängenden Früchte; eine träumerische Thatenlosigkeit erfüllt ihr Leben, das — freilich nur scheinbar — mühe- und schweisslos sich abrollt. In schier unversiegender Jugendfülle besingen sie die Wunder des Menschenherzens, — sein Sehnen, seine Liebe, seine Trauer, — sie suchen in den Dingen der Erscheinungswelt viel weniger die Grundform, die Bedeutung, die grossen Gesetze als den feinen Pulsschlag des rosigen Lebens und das geheimnissvolle Regen aller Sinne. — Wie die Grossen und die litterarischen Geister ringen sie in diesem Drang über die Grenzen der Malerei tastend hinaus, weil die bethörenden Stimmen ihrer Einsamkeit ihnen mehr zuflüstern, als sich mit Linie und Farbe sagen lässt. Wieviel hervorragende Musiker waren nicht unter ihnen: Giorgione, Lionardo, Böcklin, Klinger, — wieviel leidenschaftliche Musikliebhaber: Gabr. Max! . . . . . Ich schrak in meiner Gedankenfolge auf: ich war ja auf dem Wege zu diesem! und gerade hatte der Freund mich angerufen, um mir das herrliche Panorama vor uns zu weisen.

Gabriel Max. Walpurgisnacht-Erscheinung

* * *

Wir waren bei Seeshaupt, — am Ende des Starnberger Sees. Noch eine kurze Strecke rückwärts am jenseitigen Ufer, dann durch das schattige, in heissem Mittagssonnenduft brütende Ambach zur parkumgebenen Bergvilla hinauf. Um ein Weilchen sitzen wir harrend in einem kleinen Zimmer von ebenso originellem als vornehmem, sehr zierlichem Geschmack in der Ausstattung, die allerdings nicht auf einen Künstler mit dem Nimbus des Geheimnissvollen, aber auch nicht auf einen Mann herkömmlichen Berufs schliessen lässt. Und dann ist ein untersetzter, beweglicher, leicht ergrauter Herr mit sehr verbindlichen Manieren zu uns getreten. Der Vielgenannte, — eine der interessantesten und dabei unzugänglichsten Künstlergestalten der Gegenwart. Eine angebotene

Cigarre, die besser war als man sie gemeinhin bei Künstlern — (im Rauchen meist wahre Barbaren!) — findet, löste meine nervöse Spannung etwas; wir suchen alsbald in den üblichen Wendungen uns näher aneinander zu fühlen, und ich bin überrascht, wie leicht, gewandt und offenherzig der Künstler, dem man hörbare Schweigsamkeit nachsagt, sich und Andere zu entwickeln versteht. Ich halte zuerst zurück, lausche und betrachte unauffällig sein Gesicht, — dies ungewöhnliche, nicht schöne, aber bedeutende Antlitz mit den scharfen grauen Augen und den verschlossenen Formen, mit der Energie und trotzdem dem grüblerischen Zuge, der da ist, dessen Merkmal ich jedoch nicht finden kann. — — Um ein weiteres Weilchen sitzen wir im Garten draussen; der See blinkt herauf, ein feiner Hauch raschelt in den schattengebenden Kronen über uns, drüben wird mit seiner Kirche das schon ganz gebirgsdörfliche Seeshaupt in der Nachmittagsgluth sichtbar, dahinter ein Streifen hügeliger Ebene, und in majestätischer Pracht steigt greifbar nahe mit sonnigen Wänden, dunklen Einschnitten, grünen Wäldern weiterhin die uns Nordländer immer wieder berauschende Alpenwelt empor. Und dazu ist es still, und balsamisch athmet die Luft. Im Norden draussen, — oder jenseits der Bergmauer in den italischen Städten brauste um diese Stunde das Leben wild, lechzend, jauchzend, erbittert, — hier aber war der Frieden einer zaubervollen Künstlerklause, in der das Leben seine schönere Auferstehung feierte. Ich hätte mich in diesem Bann von Person und Ort kaum gewundert, wenn dann und wann eine Windharfe verlorene Klänge in die Bilder hineingeweht hätte, die das Erzählen unseres Wirths von seinem Leben entstehen und vergehen liess. Seine schlichte Sprache war künstlerisch erlebt, — seine Worte hatten Wärme und Bewusstsein. — Ich erfuhr freilich erst eine geraume Zeit später, dass Max in seinem Denken und Reden auf dem Papier einen ausgebildeten Stil hatte.

* * *

Der Nimbus absonderlicher, phantastischer, mit dem Verstand oft schwer begreifbarer Eigenart hing von jeher um die Künstlergestalt von Gabriel Max. In der Oeffentlichkeit als berühmter Mann begehrt aber nie sichtbar, unzugänglich, von Angesicht kaum bekannt, forderte er mit seiner seltsam-fremdartigen, poetisch-packenden Kunst seit Langem die Legendenbildung geradezu heraus. Er ist in Allem anders als sonst der Menschenschlag, — er ist so eigenartig, dass er kein sichtbares Vorbild in der Kunst vor ihm hat und selbst bei den geschicktesten seiner wenigen Nachahmer spürt man den Unterschied seiner fehlenden starken Eigenart. Er ist in seiner Eigenthümlichkeit nicht nachzumachen, — er ist einzig in seiner Weise. Sein in unerklärlicher Weise anziehendes Frauenideal trifft man bei keinem Zweiten; seine paar

Gabriel Max. Die Nonne

Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Elisabeth (Tannhäuser)

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Löwenbraut

Gabriel Max. Zwangsversteigerung

Bildnovellen sind von ganz origineller Auffassung und reich an neuen, kaum jemals vor ihm gebrauchten Beziehungen; er ist der erste und bedeutendste Maler spiritistischer Probleme; er hat den Todeskult in der merkwürdigsten Weise gepflegt; er ist in der Malerei für die Zeit der Christenverfolgungen uns etwa das geworden, was Dahn in der Litteratur für die Völkerwanderung bedeutet; nicht minder originell sind seine der Heilandslegende geweihten Werke. Dazu malt er vollendet aus dem Gegenstand heraus und dabei äusserlich bestechend wie der geriebenste Virtuose und seine eigenthümlich gefärbten Bilder sind maltechnisch von der Güte und Haltbarkeit der Böcklinischen. Sie sind, allerdings nur bis zu einem bestimmten Grade, leicht durchsichtig und obenhin verständlich für Jeden, ziehen aber den denkenden Kopf noch mehr durch ihren abgrundtiefen Geist an. Ihr feinster Zauber jedoch beruht in der räthselvollen, melancholischen Gemüthsstimmung. Denn hier ist er der Prophet fast aller tiefer angelegten Menschenseelen, auf deren einsame und dunkle Stunden er wortlos weist. So anders er Alles anpackt in seiner Schöpfung als irgendwo, trifft er doch hier auf eine mächtige Gemeinde. Alle Daseinsqual erscheint bei ihm gemildert und gedämpft zu einer religiösen Schwermuth. Darum ist er auch der Lieblingsmaler vieler, und man darf sagen: der besten Frauenseelen in unserer Zeit.

Das Alles wob einen geheimnissvollen Zauber um ihn in den Augen der Zeitgenossen. — Um sich so rein, von Aussen unberührt und einheitlich entfalten zu können, waren die ungewöhnlichsten Umstände von Nöthen. Und sie wurden ihm, der als Sonntagskind in die Welt kam und das grosse Glück erlebte, dass er die rosigsten Jugendträume bis in die Mannesjahre hinein retten durfte. — Max ist am 23. August 1840 mitten in der prächtigen alten «Königswittwe» Prag als Sohn des Bildhauers Joseph Max geboren. Sein Vater war ein angesehener, begabter und feingebildeter Künstler und ist als Schöpfer des Temesvarer Friedensdenkmals und des Prager Radetzki-Brunnens wohlbekannt. Seine Mutter war eine Tochter des Bildhauers Schuhmann. Also Künstlerblut von beiden Seiten in seinen Adern und ein Künstleridyll von früh auf um ihn herum. Und zwar ein deutsches. Deutsch ist die Abstammung, die Erziehung, die Bildung, das Denken von Gabriel Max, — und deutsch ist auch seine Kunst. Dass er von seiner Grossmutter her ein paar slavische Tropfen in seinen Adern hat, ist sichtbar, aber bei unbefangener Prüfung nicht ausschlaggebend; man kann ihnen nur seine eigenthümliche Gefühlsfärbung, seinen Hang zur Melancholie zuschreiben, vielleicht auch die Fähigkeit, sich mit Händen der Kunst in die transcendentalen Gefühlsgeheimnisse hinüberzutasten. Weiter aber nichts; seine Vorliebe für den böhmischen Gesichtsschnitt ist eine äusserliche, wenn auch leicht zu falschem Schluss verführende Erscheinung. —

Die zarteste und einsichtigste Hand hat über der Erziehung von Max gewaltet; er zeigte frühe Gaben; er hat die verständigste Künstlerlehre erhalten, die man sich denken kann, denn er durfte sich ohne seelische Folterung auswachsen, wie ihn Drang, Vorbild, Umgebung trieb. Er hat nie eine Schule besucht, — welch' ein Glück! Er blieb vor jeder Ernüchterung um der Rücksicht auf nicht künstlerische Genossen willen bewahrt. In 1—2 Morgenstunden brachten ihm ein paar Privatlehrer Lesen, Schreiben, Rechnen, Religion bei. Alles Uebrige blieb dem Liebeswort von Vater und Mutter und dem natürlichen Ehrgeiz des begabten Kindes überlassen. Und doch wurde Max einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit und ein Geistesgenosse von Darwin und Heckel!

Neigung und Zufall bestimmten bald die Bahn des heranwachsenden Knaben. Die bildende Kunst hatte er täglich in der väterlichen Werkstatt vor Augen, — Poesie und Musik wurden ihm gleichfalls fast tägliche Kost, da dieselben daheim sorgsame Pflege fanden. Dazu kam der Eindruck des hochmalerischen und geschichtenreichen alten Prag mit dem Königsschloss, dem «Hradschin», in dessen prächtigen Gärten Max sich viel tummelte. Ein bethörender Reiz aber ging auf ihn von den Sammlungen im Schloss droben aus, in die er jederzeit Zutritt hatte, weil die Leiter Freunde seines Vaters waren. Die Gemäldegallerie, die Kupferstichsammlung, das bis 1848 oben befindliche naturwissenschaftliche Museum wurden mit den vielen Stunden schaurig-schöner Einsamkeit ihm geradezu verhängnissvoll, — Kunst und Wissenschaft reifen da in seiner Seele als 2 gleichstarke Triebe heran, — sie wachsen so ungehemmt, dass sich das Doppelich des Künstlers damit vollständig erklärt. Vielleicht ist es nur der grossen Liebe von Max für die Musik, in der er selbst Klavier und Harmonium spielen lernte, und seinem bis heute gepflegten geistigen Umgang mit Beethoven und Wagner zuzuschreiben, dass seine Phantasie nicht die Richtung auf trockene Gelehrsamkeit und blasse Lehrkunst erhielt. Als das Museum damals in die Stadt verlegt ward, blieben dazu genug als werthlos erachtete Fossilitäten zurück, um den Grund zu seiner Sammlung zu legen, — — — wo immer man seinen Lebenskreis in jenen Jahren auch untersucht, strahlt einem ein märchenhaftes Künstlerjugendglück entgegen; man muss immer an Goethe's Jugend denken, die auch so sonnig, auch so erfüllt von den Träumen eines behende in alten Spuren Suchenden war. — — Ich entsinne mich genau des Augenblicks: als wir im Berggarten damals zu Ambach sassen und der Künstler von dieser Jugend erzählte, erwachte mir ganz wunderlich scheinbar mit einem Mal im Ohr das Morgengrauen-Motiv über dem fliessenden Rhein in der Götterdämmerung, — diese seelentrunkenen Stimmen voll Jugendweihe und strotzender Kraft, durch die es wie gewisse Ahnung von einem grossen Schicksal klingt! Ich hatte unbewusst nach Ausdruck für diese Heldenjugend gesucht beim Hören und fand ihn in dessen Stimmen.

Max zeichnet und malt als Kind, wo er nur kann, — er baut Figuren auf und ordnet sie auf schöne Wirkung hin, — er grübelt nach Neuem, wenn er nicht träumt, — er redet nicht viel und ist nicht gesellig, wie andere Kinder. In seinem 10. Jahre bereits zeichnet er die erreichbaren Blätter von Cornelius und Führich nach, — macht bald seine ersten Gedichte und — illustrirt sie; in seinem 14. wagt er sich bereits an den Bildschmuck von Schiller's «Glocke». Sonst äussert sich Kunstsinn in diesem Alter erst in tastender Nachahmung; hingegen seine Phantasie ist frühreif und in der Kunst bereits von litterarischem Charakter.

Da, — 1854 also, — schlägt der Blitz furchtbar in dies dämmerige Jugendidyll hinein. Der Vater stirbt mitten in voller Schaffenskraft an der Cholera; die graue Sorge hält Einkehr in das verwaiste Haus; die väterlichen Freunde auf dem Hradschin werden mit den Sammlungen zugleich versetzt; der Vormund schickt Max und seinen Bruder für die nächsten 3—4 Jahre auf die Prager Kunstakademie, um die leitende Hand des Vaters nach Möglichkeit zu ersetzen. Nur im Sommer war jetzt Zeit, sich ernstlich mit der Naturwissenschaft auf Grund der hinterlassenen väterlichen Büchersammlung zu beschäftigen. Im Winter besuchte er die Akademie theoretisch, indem er sie, so oft es ging, schwänzte und sich dafür auf der Bibliothek beschäftigte. Trotzdem reift sein erstes Bild: «Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters» und wird um baare 90 Gulden vom böhmischen Kunstverein angekauft. Eine abenteuerliche Spritzfahrt zur Sixtinischen nach Dresden, nach Berlin, Hamburg, nach Cuxhafen an das Meer in Begleitung des Bruders wird jetzt als Erholung von diesem Erfolg angetreten; sie bietet mit ihren ergötzlichen Zwischenfällen ein heiteres Intermezzo in diesen Akademikerjahren.

Gabriel Max. Der erste April

Ein kleines, mit Verwandtenhilfe erlangtes Stipendium wies jetzt nach Wien, wo Ruben Akademiedirektor war; das Leben am Kunstinstitut floss dumpf und träge dahin. Die Esterhazygallerie mit ihrer reichen Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlung, die Bibliothek kriegten für den jungen Lehrling darum schnell das Hauptgewicht in diesen Jahren von 1858—61. Daneben werden Petrefakten gesammelt, — dank einer gemachten Bekanntschaft wird in Irrenhaus und Klinik fleissig gezeichnet, — und jetzt fangen auch die Probleme des Spiritismus ihn zu beschäftigen an. Schon seine sehr religiös gestimmten Eltern hatten sich seit 1850 in Prag in diese Fragen vertieft. Bei Bekannten derselben von damals, die jetzt in Wien lebten, fand Max nunmehr Anregung, — wird als zeitweis wirkendes Medium entdeckt und hat, — was bei seiner Neigung für das Mystische von Hause aus wohlverständlich ist, — unbegreifliche Erlebnisse, die ihn tief in diese Welt hineintreiben. Auge und Ohr hingen ihm nach seinen eigenen Worten oft so sehr zusammen, dass er später nicht wusste, ob er manche Dinge gehört oder gesehen habe.

Ein ganz merkwürdiges und doch wenig bekanntes Jugendwerk wird der Niederschlag dieser zeitweisen Weltversunkenheit; nämlich die in Wien begonnenen, in Prag dann abgeschlossenen und bei

Stroefer als Photographie-Album erschienenen 12 Blätter: «Phantasiebilder zu Tonstücken» (von Beethoven, Mendelssohn, Liszt u. A.). Es ist ein Handzeichen originaler Begabung noch ganz im befangenen Nazarenerstil Führich's, der in Wien der Beschützer von Max war; es ist ein zweifelloser Vorläufer dessen, was in unseren Tagen Max Klinger in seinem genialen Kunstwerk der «Brahms-Phantasie» gestaltet hat. Der Sinn ist auf das Grosse gerichtet und die Seele voll Schwung, aber die Meisterung des Handwerks gelang dem jungen Max noch nicht; es bleibt trotzdem ein sehr beachtenswerther Versuch, die Gedankengänge der gewählten Tondichtungen durch die zeichnerische Darstellung wiederzugeben; interessant ferner ist auch, dass in nuce gleichsam der ganze spätere Max in diesen Vorwürfen zu entdecken ist, und dass man dazu einen weiterhin verloren gegangenen diabolischen Zug entdeckt, wie ihn das sonderbarste dieser leichtgetuschten Blätter verräth: ein Chor von Blinden singt da das Stigellische Lied von den schönsten Augen.

Einestags nahmen diese inhaltvollen Wiener Tage ein Ende. Max riss sich los von dem kleinen Freundeskreis von Studiengenossen, Musikern, Schauspielern und kehrte nach Prag zurück, wo er bis zum Herbste 1863 blieb. Er mauserte im Stillen weiter, ohne sich besonders zu entwickeln. Er sollte deshalb nach Paris gehen und blieb auf dem Wege dahin in München hängen, wo Piloty's Gestirn leuchtete und fünf Jahre lang auf ihn, wie auf Defregger und Makart, wachsthumförderndes Licht warf. Max wurde Schüler von Piloty, Freund von Makart, — er wurde vor Allem, was er bisher nicht war, — nämlich Maler. Er erwarb sich seine bekannte vollendete Technik, die würdig ward, die Spiegelbilder seines reifen Seelenlebens klar erscheinen zu machen. Wo hätte er dies besser lernen können, als bei dem intelligentesten aller Lehrer, der aller Zeitschwäche seiner Kunst zum Trotz doch einen besseren Platz in der Kunstgeschichte verdient, als ihm die Gegenwart zugestehen will; als Kunsterzieher hat Piloty jedenfalls die schlagendsten Erfolge aufzuweisen und als Kunstkönner steht er sicher weit über vielen Mode-Erscheinungen der Gegenwart.

Noch im Bannkreis dieser Schule schuf Max sein erstes bedeutendes Werk, die «Märtyrerin am Kreuz», welche ihm bei der Ausstellung in München 1867 einen durchschlagenden Erfolg brachte. Es ging nun bergauf mit ihm, — die Jahre beengender Rücksicht und Sorge waren vorüber, — er hatte sich fest in München verankert und holte 1870 Mutter und Schwester aus Prag zu sich. In einem sonnigen Gartenhaus schuf er sich einen behaglichen Sitz mit seinem Familienkreis und legte er sich auch zu Kurzweil und Studium eine Kolonie von 14 Affen an. Drei Jahre währte das Idyll. Die Mutter starb, die Schwester heiratete Benczur, und Max, der zum Junggesellen wenig Talent hat, gründete alsbald seinen eigenen Familienkreis, in dessen Bann er still und rastlos fortab schuf. Den Sommer brachte er stets in Ammerland am Starnberger See zu, bis er vor einigen Jahren in Ambach, etwas südlicher von Ammerland, sich niederliess. Den Winter verlebt er in seinem prächtigen Grundstück in der Heustrasse zu München, in deren grossem Hinterhaus seine beiden Ateliers, sein Musiksaal, seine reichen Sammlungen untergebracht sind. Das ist seine sicher verschanzte Burg, in die nicht leicht ein unberufenes Auge dringt. Bei Tage schafft er einsam Werk an Werk und lauscht oft an den Abenden den Klängen der Musik, welche Frau und Kinder als wohleingeübtes Quartett ihm vortragen. Oft aber auch arbeitet er mit Hilfe seiner beiden Malersöhne Colomb und Corneille

Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kindsmörderin

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Schmerzvergessen

Gabriel Max. Grethchen vor der Mater dolorosa

bis tief in die Nacht hinein an der Ordnung seines Museums. Nur ausnahmsweise ist er gelegentlich zu Fahrten nach Frankreich, Holland, Belgien, Ungarn, Italien diesem festumrissenen Kreis entschlüpft; er ist einer der Seelenstarken, denen die Welt draussen nicht Viel sagt und das Geheimnis alles Daseins anziehender ist, als die winkende Ferne. Nur als harmonisch zusammenklingendes Rauschen dringt der Erdengang und das hastende Getriebe der Menschen in sein Ohr, — nur flüchtigen Antheil nimmt er am Einzelschicksal draussen, — er grübelt in einem fort über die Räthsel in und um uns nach und setzt die schmerzlich-zitternden Fragen nach dem « Warum » in alle jene Farbenwerke um, die als ein seltsam gearteter, aber echter Seufzer um das Unergründliche und Unvermeidliche in unseren Sinnen haften bleiben.

* * *

In solcher Art wuchs Max zu seiner Künstlerschaft. Es fehlt zu ihrer vollen Erklärung aber noch ein Theil. Er macht die andere Hälfte der Individualität Max' aus und man muss ihn kennen, wenn man die öfteren Seltsamkeiten der Künstlerneigung begreifen will. Da kommt meist die naturwissenschaftliche Gelehrtennatur von Max zum Vorschein. — Gelehrtennatur? — Ein berühmter Künstler und daneben ein Mann der Wissenschaft und nicht blos etwa Dilettant, — wie geht das zusammen? — Max ist ein Phänomen für die Harmonie dieser anscheinenden Gegensätze. Er ist ein ernsthafter Naturwissenschaftler, — in gewissen Dingen hier Kapazität und seine Sammlung gilt in manchen Theilen, z. B. der Schädelabtheilung, als einzigartig. Dies Gelehrtenhafte seiner Neigungen ist auch das spürbare Schwergewicht in seiner Kunst, denn es hat ihn, den geborenen Mystiker, von unfruchtbaren Schwärmereien und Spekulationen zurückgehalten; man darf sicher den volksthümlichen Stil und die trotz aller Versonnenheit vorherrschende Klarheit in seiner Darstellung darauf zurückführen. Die Neigung, die ein verhängnissvoller, leicht zerstörender Zwiespalt hätte werden können, ward für ihn ein Glück.

In seinem Gartenhaus ist das erste Stockwerk nur durch eine einfache grosse Thür zugänglich. « Oblitus dolore », d. i. « Schmerzvergessen », liest man darüber. « Schmerzvergessen » ruht in der Katakombenstille dieser grossartigen ethnographischen, prähistorischen und anthropologischen Privatsammlung die Kreatur, — aber schmerzvergessen lebt hier auch der Künstler die Nachtseite seines

Lebens in tiefster Betrachtung der Lebensgesetze. Die Sammlung ist in strenger Wissenschaftlichkeit von Max angelegt, geordnet, mit Hilfe seiner Söhne weitergeführt, — sie enthält ein Vermögen mit ihrer Reichhaltigkeit, — sie zeigt uns diesen als Pietisten und religiösen Schwärmer verschrieenen Künstler als Forscher, Anhänger exakter Erkenntniss, als Thatsachennatur. Schädel und Gerippe, — oft in seltsamen Spielarten und Erscheinungen, — sieht man hier als Beweisunterlagen für die Entwickelungs- und Anpassungstheorie, — dann u. A. ausgestopfte und in Spiritus gesetzte Affen, von denen das eine oder das andere Exemplar an Bilder des Künstlers erinnert. Ganz vereinzelt sieht man auch Liebhaberdinge, die Freundeshand gestiftet hat, wie z. B. den bildschönen Kopf einer enthaupteten jungen Siamesin.

Gabriel Max. Faust und Margaretha

In der kampfergeschwängerten Grabesruhe dieser Säle verwehen alle die vielen Vermuthungen, Erklärungen, Gerüchte von der Anschauungswelt, dem Glauben und Wollen dieses vielbesprochenen Künstlers; man erlauscht ihn bei der Arbeit und erkennt seine Gedankenfolgen, den inneren Beweggrund vieler Vorwürfe, ihre anscheinende Knorrigkeit und Seltsamkeit, den klaren und feinen Geist. Da sind Reste vorweltlicher Vergangenheit und daneben kaum erst todeskalte Neubildungen, die das Werdegesetz in seinen Phasen deutlich erkennen lassen. Hier sind logisch fortgeführte Formen. Und doch Geheimniss drinnen und draussen. Kraft welchen Triebes wachsen und vergehen sie, — was ist erkennbar und was nicht — heute — nimmer — für das Menschenauge? Geheimniss über Geheimniss! Sicher nur das Gesetz, — sicher nur der Schmerz und das Leiden der Kreatur, die erbarmungslos in Rücksicht auf die Gattung zerstört wird. Wie oft hat der Künstler in solcher Stimmung vor diesen Dingen gestanden, deren seelischen Widerhall man überall in seinen Gebilden wittert, — wie schwer und mühselig tastete er sich hinein in eine melancholische Ergebung in das Unvermeidliche? Er hat nicht eine menschliche Kreatur dargestellt ohne die furchtbare Tragik und das erhöhte Leiden

Gabriel Max. Das Waisenkind

des Menschseins sichtbar in jedem Strich empfunden zu haben. Und er stellt ja auch fast ausschliesslich das Weib, und zwar als Leidende, Kranke, Mutter, als Verkörperung des zur Gewohnheit gewordenen, aber stets gegenwärtigen Duldens dar.

* * *

Das ist der Grundinhalt dieser Kunst; diese melancholische Träumerei, diese schmerzliche Betrachtung der Welt, dieses Mitleiden mit dem Weib, — sie bilden die aus der Wirklichkeit abgezogenen Vorwurfgerippe, zu deren Beseelung die Vorstellungen aus naturwissenschaftlicher Erkenntniss, musikalische Stimmungen, dichterische Eingebungen in gleichem Grade überall herangezogen werden. Er hätte Musiker aus diesem Grunde werden, sein dichterisches Talent dazu ausbilden, die Schriftstellerei, — für die ihn ein so origineller als plastischer Federstil bestimmt, — anwenden können; er wählte die Malerei, weil ihm ihre Sprache vom ersten Lallen an vertraut war, — er schuf sie sich zu seinen Zwecken um und bildete ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten aus. — Er ist eine selbstherrliche Natur dem malerischen Handwerk gegenüber, darum ist es ihm gefügig gewesen und alle Gebiete sind von ihm in gleicher Vollkommenheit angebaut; die blosse Nachahmung der Natur, welche in niedergehenden Zeiten und bei geringen Talenten stets das Schlagwort war und sein wird, — die virtuosen Palettenkünste hat sein vornehm gebildeter Geist stets gering geachtet.

Gabriel Max. Ein Lied von Heine

Darum ist der Ueberblick über sein Werk überraschend reich und mannigfach, und findet man zu Dutzenden Meisterwerke darin, von denen bei einem jüngeren Künstler 2 ausreichen würden, dessen Namen zu einer schnellen Tagesberühmtheit zu verhelfen. Es ist eben etwas Grundsolides, Ehrliches, Dauerndes in seiner Kunst. — Eigenthümlich ist Max die Frühreife. Fast sein erstes Werk ist so fertig als das Letzte und das Spätere kaum besser als das Frühere. Er hat auch keine fest abgrenz-

baren Perioden, sondern nur launisch wechselnde Neigungen; er entwickelt sich nicht lothrecht wie sonst die Geistmenschen, sondern bleibt sich in seiner Art gleich. Nur in der Malweise zeigt er zwei Abschnitte, davon der erste bis etwa 1880 dem befangenen dunklen Atelierton der weiterentwickelten Pilotyschule huldigt, — während der letzte freier, monumentaler, von grossen Umrissen und wenigen lichten Hauptfarben bestimmt auftritt. Blaugrau, Grün, Gelb wiegen hier vor und jene frischen Unbestimmtheiten der Farbe, welche so gut das Ahnungsvolle seiner Gefühlsweise wiederzugeben wissen; er ist jetzt mittheilsamer, weicher, trotzdem er die Lokalfarben mehr betont, — er modellirt, zeichnet, ordnet sicherer und breiter an. Dabei verliert er jedoch nie eine sehr bemerkbare Zurückhaltung, so dass er Nervöses, Erzittern-Machendes, Leidenschaftliches, eine unmittelbare Frage an den Beschauer nie hat; er schafft für sich, wie er für sich lebt und bleibt unbekümmert um die nächste Wirkung, — er redet gleichsam leise Worte vor sich hin. —

Daher ist er denn auch so original, dass man keines seiner Bilder als von ihm herrührend verkennen kann; dabei ist er für ein Genie ungewöhnlich sauber, ordnungsmässig, von fraulichem Sinn für jede Anmuth, — und schliesslich ein Idealist, dem jedes Modell unter den Händen sogleich einen getragenen Stil erhält. Fasst man das Alles zusammen, so ergibt sich als Charakter seiner Auffassung vom Darzustellenden, dass sein Kunstbewusstsein ein selbstlos-priesterliches, ohne Nebengedanken, ohne Koketterie, ohne Sinn für das Gemeine ist; er ist ein räthselvolles, aber im Grunde einfaches Gemüth, das sich ohne Aufregung und Absicht unkünstlerischer Art in seinen Träumen anspruchslos auslebt. — —

— — — Im Leben aller tiefer begabten und deshalb auch entwicklungsbedürftigen, nach Erweiterung ihrer Vorwürfe und ihres Könnens drängenden Künstler zeigen die Hauptabschnitte der Jugend, der Mannesjahre, des Alters verschiedene Gesichtspunkte des Schaffens. Da wiegt in den frühen Jahren der litterarische Zug, in den spätesten der philosophische vor. Die Sprache, in der man spricht und denkt, in der man die ersten Märchen vernahm, seine Phantasie bildete, mit deren Hilfsmittel das Individuum sein Bewusstsein schuf, bestimmt mit ihren Kunstbildungen, d. h. Dichtungen, das geistige Leben. Die künstlerische Vorstellungswelt der Jugend ist fast immer illustrativ, und je mehr sie es ist, um so begabter pflegt der junge Künstler zu sein. Das Alter hingegen überblickt die Dinge der Welt in ihren grossen Erscheinungen und ihren Grundzügen, — es hat auch sein künstlerisches Handwerk so meistern gelernt, dass es sicher innerhalb der Formen denkt und mit ihrer einfachsten Anwendung die weitesten Vorstellungen zu erzeugen vermag. Es ist da ein Gesetz, für das unter den deutschen Künstlern Dürer, Cornelius, Böcklin, Menzel, Klinger, ebenso viele Beweise sind. — Auch die geistige wie seelische Entwicklung von Gabriel Max zeigt ein allmähliges Herauswachsen aus den bunten Eindrücken der mit Augen der Poesie angeschauten Welt, — ein Reifen aus stillem Spiel mit Einfällen zu ernsten und feierlichen Gedanken. Die grossen Dichtungswerke unseres Volks beschäftigen ihn in seinen Mussestunden, sie weisen ihm die Wellenschläge des Daseins und lehren ihn die Bedeutung der Erscheinungen kennen; sie sind ihm nur ein wenig mehr als jedem anderen unverdorbenen Jüngling; sie zeigen seiner Phantasie durchklärte künstlerische Bilder und locken ihn, nach dem Stift zu greifen, um diese packenden Vorstellungen in die Kunst des Auges zu übersetzen.

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Gruss

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Jesus Christus

(«Neque dormitet, qui custodit te». Psalm)

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag

Uhland, Wieland's Oberon, Schiller, Lenau, Goethe's Faust, Scheffel's Ekkehard werden sein erstes Turnierfeld. Diese Gebilde haben schon einen eigenen Charakter, wenn auch der echte Max in ihnen noch nicht sichtbar ist.

Seine Bilder aus diesen Frühjahren dagegen sind vom Vollkommensten, was die novellistische Malerei der 60er und 70er Jahre hervorbrachte. Eine weiche, schweigsame, melancholische Frauenverehrung ist der Inhalt nahezu aller dieser Tafeln, die man nicht mit süsslicher Sentimentalität verwechseln darf; es ist da keine altjüngferliche Schwärmerei, nicht die leidensselige Stimmung der jugendlichen Uebergangsjahre das Treibende; man entdeckt ebenso wenig hysterische Brünstigkeit als egoistische Schneid. Da ist nur ein frühernster, von fraulicher Zartheit erfüllter Sinn, der nach seiner Naturanlage nur auf die schwermüthigen Seiten des Lebensschicksals reagirt, und der nach einem besonderen Verhängniss niemals herzlich lachen gekonnt. Eine Säftemischung ist in dieser jungen Natur, die ungewöhnlich aber echt ist; für Angelesenheit oder Anempfindung sind diese trüben Stimmungen zu voll, zu reif, zu ernsthaft durchdacht. In dieser Düsterkeit und dieser philosophischen Bewerthung des Weibes ist übrigens ja auch der jugendliche Klinger unserem Künstler sehr ähnlich gewesen, wenn auch bei ihm Alles wilder und wuchtiger nach seinem heisseren Herzschlag herauskommt. Es sind dies gemeinsame Zeiterscheinungen, die man mehr oder weniger bei allen Bedeutenden eines Abschnitts wiederfindet. —

Gabriel Max. Tannhäuser

Wie einfach, leicht, im glücklichsten Volkston sind solche Bilder bei ihm aufgebaut und dann knapp erzählt. Ein lichter Waldsaum, Burg und Berg im Hintergrund, ein Gnadenbild am dicken

Stamm des Waldrands, ein pfeifender Vogel auf dem Zweig; auf zarte Dämmerigkeit und Waldstille ist Alles abgestimmt. Ein «arm einfältig Ding» kniet gläubig vor der Gottesmutter und fleht um Trost in ihrem jugendlichen Herzeleid. Der romantische Schimmer, welcher um die Sage von der für Tannhäuser betenden «Elisabeth» seit grauer Zeit schwebt, war vielleicht auch mit anderen Mitteln der Malerei, der Charakteristik, zu erreichen, aber er ist jedenfalls so fein getroffen, dass der Geist dieser lieblichen Sage herzerfreuend vor unseren Augen steht.

Max hat die glückliche Hand und den angeborenen Sinn, irgend einen volksthümlichen Stoff lieblich und gewinnend zu schildern, dabei aber unsichtbar für die grosse Menge einen bedeutenden Hintergrund aufzubauen, dessen Fernsicht auch für den starken Geist etwas ungemein Berückendes hat. Man sehe solch' ein Kleinod wie die genesende «Nonne im Klostergarten» (1869). Armseliges Gras mit mageren Frühlingsblümchen, fest an Stangen geschnürte dürre Bäumchen, ein paar Sträucher an der kahlen hohen Mauer, die nur eine entsetzlich träge Sonnenuhr als einzige Zierrath enthält; unerreichbar aber hängt sonndurchfunkelter Himmel darüber und schmelzender Vogelschlag in ihm lobsingt der unsichtbaren goldenen Ferne, unter deren Bild das Menschenherz sich sehnsüchtig die Freiheit vorzustellen pflegt. Es ist ein schneidender Gegensatz. Was lässt er durch die Seele des sinnenden Weibes qualvoll zittern? Das hässliche Klosterkleid und die Spuren schwerer Krankheit können seine Jugend und seine Schönheit nicht verdecken. Auf den Blüthen über dem aufgeschlagenen Buch, auf dem Schmetterling, welcher um ihren Fuss gaukelt, haftet der trübe Blick. Ist es die Schwermuth der Genesung, der Jugend im Frühling, ist es das Verlangen nach der Welt aus der Gefangenschaft heraus, welche die junge Seele bedrücken und beängstigen? Auch hier geht ein tiefer Seufzer durch die feinen Rhythmen des gemalten Gedichts wie überall bei Max.

Oder im «Adagio» (1874). Diese stille, weite, in den Farben verträumte, von noch dürren Bäumchen gegliederte Landschaft mit den versteckten und unbestimmt gehaltenen Formen wölbt sich wie ein liebevoller Arm um das altfränkische Geschwisterpaar auf der Bank, — das vielleicht auch eine blutjunge Mutter mit ihrem Söhnchen darstellt, — während sie wortlos eines Todten gedenken. Mit welcher Zartheit spiegelt sich da der seelische Zustand der Beiden in der eigenthümlich körperlosen Landschaft, welche in ganz moderner Weise lediglich im Stimmungswerth behandelt ist.

Auf der sehr schlicht aber mit ergreifender Wirkung gemalten «Zwangsversteigerung» (1872) lässt uns der Künstler ein Stück alltäglicher Lebenstragik sehen: ein Künstlerheim thut sich auf, das der jugendliche Herr zu früh für die Kunst, zu frühe für den kaum gegründeten Familienkreis verlassen musste. Nicht aber der Tod allein ist die Qual der zurückgebliebenen jungen Frau, — auch der wirthschaftliche Zusammenbruch stellt sich roh und unerbittlich in seinem Gefolge ein. Was ihre Seele leidet, während sie mit dem halbnackten Knaben in den nun öden Räumen, die einst ihr Glück sahen, steht und der Stimme des Auktionators lauscht, ist zart in Haltung und Gesichtsschnitt angedeutet; es spiegelt sich auch mit der Max eigenthümlichen Feinheit der Beziehung in dem mitleidigen langen Blick, den der alte Schreiber des Auktionators zur jungen Wittwe herüberwirft als der einzige mitfühlende Mensch am Ort, während man in den gespannten Mienen der Kauflustigen im Hintergrund nur die erbarmungslose Gewinngier der menschlichen Hefe zu schauen kriegt. —

Heute, wo in Folge von künstlerischen Irrwegen bei der grossen Masse der Wirklichkeitsdarsteller die Fähigkeit zu psychologisch vertiefter Behandlung des Lebens nahezu verloren gegangen ist, muss man auf diese Zeugen einer geistig hochstehenden Genremalerei immer wieder mit Nachdruck hinweisen; was die jüngere Wirklichkeitsmalerei in mancher Hinsicht gewann, ersetzt weitaus nicht den Verlust. Aber diese Werke bleiben ja wie die von Defregger und den Anderen, — sie werden den Anknüpfungspunkt und die Fundgrube bilden können und müssen, wenn edlere und lebensfähigere Instinkte

Gabriel Max. Isolde

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

als die heute bei der Mehrzahl der Wirklichkeitsdarsteller herrschenden wieder einmal erwachen werden. Und sie werden erwachen, weil nach dem Wort eines der ältesten griechischen Weisen «Alles fliesst» und nur der Wechsel das einzig Beständige in der Flucht der Erscheinungen ist. — Die stille Tragödie im Leben des verschmähten Mädchens schildert ein anderes Bild: «Verblüht» (1877). Halbentkleidet ist die von einem Fest bei fahl heranbrechendem Morgen Heimgekehrte auf ihrem Lager zusammengesunken, — die Rosen ihres Strausses sind entblättert herabgeflattert, — eine tiefe Qual spricht sich in der Haltung aus, die nun etwas Dumpfes nach vorausgegangenem Sturm

zur Schau trägt; es hilft keine Selbsttäuschung der nach Leben und Glück verlangenden Sinne mehr: die Blüthezeit ist endgiltig vorbei! Der Frauenkenner Max offenbart sich hier in der ganzen Tiefe seiner Auffassungsfähigkeit von den Leiden und Stimmungen der Weibesseele. — Sehr bemerkenswerth durch den kunstvollen Aufbau und die meisterliche Detailarbeit ist dann jenes Bild von der «Löwenbraut» (1875) nach dem gleichnamigen Gedicht. Das junge Mädchen liegt todt im Sand des Löwenkäfigs ausgestreckt und neben ihr hat sich der Wüstenkönig zürnend und grollend niedergehuckt, während der Bräutigam draussen in wildem Entsetzen an den Gittern rüttelt und nach einem Gewehr ruft! —

Auch hier ist wie in alle diese Vorwürfe in die farbige Gedichtillustration die schwermüthige Frage nach dem «Warum» hineingemalt. — —

Wie nahe lag diesem Mann mit der zarten Hand und der feinen Auffassungskraft von der Frauenseele unter diesen novellistisch-illustrativen Gegenständen der lieblichste Frauentypus in der deutschen Dichtkunst, — Gretchen! Seine bekanntesten und volksthümlichsten Bilder gehören ihm an, — er hat viel treffender als irgend ein Anderer das Leiden der Unschuld, die erbarmungslose Grausamkeit des Schicksals und den instinktiven Drang zum Leben in seinen Auffassungen davon gebildet, und dabei ist er vielleicht der einfachste, schmuckloseste Darsteller geblieben. Vor den Gretchenbildern der kaulbachischen Richtung wie der Romantik hat er sicher die am tiefsten empfundenen und desshalb am meisten packende Malerschöpfung davon voraus. Das will umsomehr sagen, als in den Jahrzehnten seiner Jugend unendlich viel Derartiges und nicht wenig Gutes darin geschaffen ist. — «Gretchen vor der Mater Dolorosa» (1868) war sein erstes und bestes Bild aus dieser Reihe. Dieser Ausdruck von Sattgeweintsein, von einer um Erhörung ringenden, mit heisser Energie sie erzwingen wollenden Verzweiflung ist so erstaunlich wie derjenige von physischer Kraft in dem jungen Körper; es ist nichts Wehleidiges da; man empfindet mehr Erbarmen vielleicht noch mit der Menschheit, der in diesem blühenden Weib nach ihren engen Gesetzen eine fruchtbare Stammmutter verloren gehen wird als mit dem armen und unerfahrenen Ding, das hier wie eine frische Blume mitten unter dem Mist der Welt erscheint. Denn darin liegt der scharfe und doch vortrefflich ausgeglichene Gegensatz im Bild: Dies flehende Weib und dieser trübe Ort mit dem Kehrichthaufen im Winkel und seinem Distelbusch, dem Unkraut auf schmalem Grasstreifen, dem schmutzigen Drahtgitter an der öden Mauer, welches mitsammt den paar bescheidenen Feldblumensträussen das Madonnenbild, — welches die Bitte nicht erhört, — verbirgt.

In der Herausbildung des Uebernatürlichen als eine meisterliche Lösung ist daneben die «Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken» (1874) zu nennen. Die Verse des Dichters:

«Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloss'nen Füssen zu gehen.
Fürwahr, es sind die Augen einer Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloss»

sind mit ihrer Plastik von einer unbegreiflichen Erscheinung und einer unerklärlichen Bewegung in genialer Weise in die Malerei übertragen; man spürt hier die sehr bedeutende Künstlerkraft in der

Durchdringung der Stoffe wie in einer Technik, die vor solchen Problemen des Uebernatürlichen ihr Bestes entfaltet. Es wird immer nur Wenige geben, die Derartiges so zu lösen vermögen. — Die aus sehr vielen Nachbildungen bekannt gewordene «Kindesmörderin» (1875), welche im dunklen Schilf die kleine Leiche zum Abschied verzweifelt küsst, — die «Kerkerscene» mit der liebreichen Miene der verzeihenden Gretchen sind andere Bilder von diesem Gegenstand.

Gabriel Max. Ein Kränzchen

Ihm im Geist verwandt, wenn auch malerisch schon fortgeschrittener und monumentaler aufgefasst, ist jene schöne junge Nonne im schwarzen Kleid und weissem Kragen wie Haubentuch, welche unter Thränen ein halbnacktes «Findelkind» (1877) küsst, während es hilfesuchend sich mit seinen Aermchen an sie schmiegt. Die angeborene mütterliche Liebeskraft des Weibes, welche von dunkler Sehnsucht der Ausgeschlossenen, von Erinnerung an die bunte Welt draussen, von Mitleid mit dem hilflosen Würmchen bei der barmherzigen Schwester geweckt wird, gelang Max nur in wenigen seiner späteren Madonnenbilder so gut als hier.

Dem äusseren Stoffgebiet nach gehört hierher auch jene visionäre Darstellung, welche einem «Gedicht von Heinrich Heine» (1882) entnommen ist, sowie ein paar Vorwürfe aus Wagner's Musikdramen: «Venus und Tannhäuser», besonders der formal sehr schöne «Liebestod Isoldens» (1894). —

* * *

Die Jugend des Künstlers liegt vornehmlich in diesen Werken, trotzdem die letzten erst vor wenigen Jahren entstanden sind; man erkennt seine Schuleindrücke, sein Verhältniss zu den Richtungen der 60er und 70er Jahre; man sieht hier eine entwickelungsfähige, ruhige, träumerische Phantasie sich um die Ideen der klassischen Dichtwerke des Jahrhunderts ranken, allmählich stärker werden, dem Vorbild einen ganz eigenartigen Charakter aufdrücken und sich auf diese Weise für das Schwerste in der Kunst vorbereiten: die in Idee und Mache ganz persönliche Anschauungswelt. Es ist aber trotzdem so viel des Eigenen und Bedeutenden schon überall, dass man diese Werke im Gesammtbilde von Max weder missen könnte noch wollte, — es ist in ihrer zarten Schmiegsamkeit so viel gewinnende Liebenswürdigkeit und doch auch so viel bewusster Manneswille in ihrer Auffassung von der Welt, dass sie ein natürliches Glied des Ganzen bilden. —

Hier enthüllt sich das frühste poetische Element in der Phantasie von Max und schon seine bleibende Grundstimmung. In einer anderen und kleineren Reihe von Jugendschöpfungen zeigt sich das Gegenstück dazu: seine parallele wissenschaftliche Neigung, — seine begrenzte Neigung und doch so hervorragende Fähigkeit zur Naturbeobachtung, — die einzige Offenbarung eines zu Zeiten humoristisch gefärbt gewesenen Sinns. Das sind seine vielgenannten Affenbilder. — Die Affenkolonie, welche Max einst unterhielt, gab ihm die Vorbilder und Anregung zur Darstellung dieser possirlichen Geschöpfe, die als ursprünglichste Form des Menschentypus zu erkennen uns die moderne Wissenschaft längst gelehrt hat. Und das ist nun sehr interessant in diesen Bildern, wie ihre Vorwürfe vom Künstlerauge aufgenommen sind. Schon lange vor ihm hat das Rokoko den Affen mit grosser Vorliebe in seinem Schmuckstil benutzt, um in diesem Thier mit der Menschenähnlichkeit und dem starken Nachahmungstrieb dem Menschen einen Zerrspiegel mit Bildern seiner Schwächen und Thorheiten, seiner Lächerlichkeiten vorzuhalten. — Den neueren Realismus hat dann in seiner Freude am Gegenständlichen viel mehr das possirliche Gebahren und die dankbare malerische Aufgabe gereizt, das flinke Affenvolk in seinen zahlreichen Spielarten ohne philosophische Absicht zu behandeln. Bei Max äusserte sich Beides; ihm ist das Menschenähnliche im Treiben der Affen wiederholt der Anlass zu einem Bild gewesen; ihn hat auch das handwerkliche Problem der Darstellung ersichtlich hier und da bestimmt und es ist dabei merkwürdig, mit welcher Liebe zum Kleinen dieser Künstler, den sonst keine malerische Erscheinung der Alltagswelt reizt, hier beobachtet hat. Das Beste aber bietet allerdings erst seine Auffassung davon. Denn diese Affen sind mit Augen des Naturphilosophen gesehen; sie sind ihm ein äusserst wichtiges Glied unter den Cerebralwesen, sie sind ihm leidende, mit einem bestimmten Bewusstsein erfüllte Kreaturen, die er als niedere und primitivere Formen des Menschentypus auffasst. Darin ist Max, der moderne Künstler und zeitgemässe Geist, erheblich über die früheren Darstellungen dieser Art hinausgegangen, und darin liegt auch die seltsam-intime Wirkung dieser paar Bilder.

Schon die Vorwürfe derselben bestätigen es. Zweimal ist unter dem Titel: «Schmerzvergessen» (1871 und 1873) der Tod eines dieser Thiere behandelt. Dort im Käfig einer Schaustellung liegt auf seiner Wolldecke zusammengekauert ein alter Orang-Utang, in dessen friedlichem Lächeln aller Schmerz um die Gefangenschaft und um die unvergessenen Heimaturwälder der heissen Zone ausgelöscht ist; das in Spiritus aufbewahrte, gleichartige Exemplar in der Sammlung des Künstlers ist vielleicht das Vorbild gewesen, in das er nur noch die grösseren Züge einer bestimmten letzten Vorstellung hineingearbeitet hat, wie sie nach seiner Auffassung auch das höher entwickelte Thier beherrscht. — Hier dagegen ist es ein wilderes, zähnefletschendes Exemplar, das in der Gestrecktheit der Todesstarre im Heu eines halbdunklen Stalls ausgestreckt liegt; der Tod hat in seinem Gesicht nicht die letzten Qualen auszuwischen vermocht. —

Gabriel Max. Liebesgeheimniss

Humoristische Tafeln wie die «Schlecht gelaunt» betitelte, — eine nachdenkliche Affenmutter mit ihrem Jungen, — ein «Kunstkenner» sind kleinere Arbeiten. Ein sehr bekanntes Hauptbild von 1884 ist das sogenannte: «Affendamen-Kränzchen, ein Bild betrachtend», welches vom Publikum mit dem richtigen Gefühl für die Drastik der Darstellung und wohl auch treffender: die «Kunstkritiker» getauft ward. Es ist meisterhaft gemalt in seinem sehr vornehmen Realismus, dazu aber auch von einer ganz prächtigen Charakteristik der Temperamente und des Gebahrens, mit dem Menschen gemeinhin Kunst zu betrachten pflegen; die Studien dazu scheinen im Glaspalast oder im Kunstverein Sonntags Vormittags gemacht zu sein; und in dem alten Affenherrn mit den Bartkotelleten, der sich von dem auf der Kiste vor dem Bild hockenden Haufen wegkehrt und mit boshafter Siegermiene bleckt, glaubt man jenen bekannten Typus zu erkennen, dem die Kunst als etwas Hehres niemals Herzenssache, sondern höchstens Cliquen-Angelegenheit war und der deshalb noch immer dem unausbleiblichen Fluch der Lächerlichkeit verfallen ist.

Im engsten Zusammenhang mit des Künstlers wissenschaftlichen Neigungen steht schliesslich der «Pithecanthropus europaeus (Alalus)» de 1894, — eine künstlerische Phantasie vom europäischen Urmenschen, welche Max seinem Freunde Häckel zu dessen Jubiläum gewidmet hat.

Mann, Frau und Kind, halb noch Affen, langgehaart, wulstlippig, mit schräg zurückliegendem Schädel und Handbildung des Fusses, — halb schon Menschen in dem bewusstseinerfüllten Blick, hocken an den Wurzeln eines Baumriesen; es ist das eigenartigste Stück künstlerisch vorgestellter Urzeit, das neben Böcklin's glücklichsten Centauren- und Faun-Bildungen zu nennen ist. —

* * *

Poesie und Naturwissenschaft, das sind beiden ursprünglichen Vorstellungskreise im Stoffgebiet von Gabriel Max. Sie beschäftigen ihn zuerst und lange, — sie reichen auch weit in die Gegenwart hinein, — sie erscheinen reif und fertig. Zwischen beiden aber liegt das Eigenthümliche von des Künstlers Art, nämlich jene halblichten, halbdämmerigen Träume, — jene wundersamen Gefühlsexstasen ohne Leidenschaft, — jene ertasteten Bindeglieder zwischen dem realen Diesseits und dem mystisch angeschauten Jenseits, als welche seine Hauptwerke zu betrachten sind.

Sie sind nahezu alle religiöser Natur. Aber in einem eigenen Sinne. Lebendiger religiöser Geist umgab die Jugend des Künstlers. Er wurde dank der Wissenschaft weder Frömmler noch Buchstabengläubiger, — er wurde aber auch nicht Materialist, wie viele Anhänger der darwinistischen Lehre, weil er keine voreiligen und irrigen Schlüsse aus der Erkentniss der Thatsachen zog. Er blieb ein religiös gestimmter Geist, wie es alle vornehmen Köpfe sind. Religion ist ihm als Gemüthsbedürfniss eine Thatsache wie jede andere, die er erkannt und anerkannt hat, — er sog desshalb naiv aus der christlichen Legende viele seiner schönsten Ideen. Aber er band sich nicht an ein Gebiet. Die ursprüngliche christliche Legende, — spätere geschichtliche Erscheinungen in ihrem Bannkreis, — die Probleme des Spiritismus nach ihrer malerischen wie moralischen Hinsicht, — moralische Gedanken . . . . sie alle werden ihm ebenso viele Saiten, auf denen er seine melancholischen Träume im leisen Dahintasten, Suchen und Grübeln zum künstlerischen Erwachen bringt.

Träume — leises Tasten — stilles Erwachen . . . es ist merkwürdig, wie still, geschlossen, sensationslos in sich alle diese tiefempfundenen Schöpfungen sind, die doch nirgends das grosse Menschenweh, den mystischen Zug, starke Eigenthümlichkeit verleugnen. — Dabei hängt das Frauenhafte wundersam in und um ihnen. Diese Bilder winden Gloriolen um das stille Leiden des seelisch hochgearteten Weibes, — sie scheinen für Frauenseelen gemalt zu sein und bieten doch die tiefsten Einblicke für den beschauenden Mann mit der subtilen Gehirnschulung. Sie sind eigentlich alles Andere eher als sentimental und nichts weniger als weibisch, — sie sind fabelhaft intim.

In Piloty's Schule ist Max als Maler gross geworden; er fing darum mit dem Geschichtlichen im Christenthum und Unglücksfällen an, und hatte auch seinen ersten Erfolg mit dem, was er seinem Lehrer verdankte. Die «Märtyrerin am Kreuz» von 1867 steht hier am Anfang. Einfach und doch sehr überlegt gemalt, — sehr bedeutend und so dramatisch aufgefasst, dass man Max danach die Laufbahn eines Rochegrosse hätte weissagen können. Fahle Frühe in der verhüllten Campagna und ein niederes Kreuz mit der gestern darangeschlagenen Märtyrerin sieht man da, deren schöner Kopf in prachtvollem Ausdruck des gottergebenen Todes nach hinten gesunken ist. Ein junger Römer mit hartgeschnittenem Kopf und dem Körper eines Matrosen kniet davor und legt gebannten Auges

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus erweckt Jairi Töchterlein

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag

Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonnenbild

den vom Gelage her noch behaltenen Rosenkranz zu Füssen der rührenden Frauengestalt nieder. Es sind packende Gegensätze wirksam zwischen Leben und Tod, Mann und Weib, Verfolger und Verfolgter, — sie versöhnen sich aber in einer so schönheitvollen Empfindung und Auffassung von eindrucksfähiger Jugend, dass sich das Bild tief in das Gedächtniss eingräbt.

Gabriel Max. Geistesgruss

Aehnlicher Art sind auch andere Motive, bei denen mit einer gewissen Vorliebe, aber auch dem gleichen glücklichen Griff fast überall ein Gegensatz zwischen der opferwilligen, durch Nichts zu brechenden oder zu erschütternden Liebe und Milde des Christenthums in jenen ersten Jahrhunderten und dem antiken Römerthum mit seiner verthierten Brutalität der cäsarischen Verfallzeit herausgearbeitet ist. Max empfindet dabei durchaus nicht antik, er empfindet vielmehr christlich in einer vom Zeitkolorit nur wenig bestimmten Weise, — ihm ist das Römerthum selbst nur eine Coulisse, die er anwendet, um die gläubige Hingebung der Märtyrerinnen, — Märtyrer hat er nie dargestellt! — zu verherrlichen. — Auf dem «Licht» betitelten Bild von 1872, das sich, wenn ich nicht irre, an einen von Bulwer gegebenen Vorwurf anlehnt, sieht man im dunklen Gewölbevorraum der Katakomben ein blindes junges Mädchen sitzen und brennende Lämpchen den Besuchern der Grabeskammern feilbieten. Eben wird eine Gestalt im schmalen Eingang sichtbar, deren Schritt die Blinde mit feinem Ohr schon vernahm, — sie legt den Kopf zurück und streckt die Lampe vorsichtig vor sich hin. — In unmittelbarerem Sinne wird das Märtyrerthum auf dem «Gruss» betitelten Bild von 1874 dargestellt. Hier steht eine schöne junge Christin in der Arena, dem grässlichen Tod durch die Bestien geweiht, welche sich, eben aus den Käfigen gelassen, mit der Wuth des Hungers auf die Aermste stürzen wollen, im Augenblick einander aber noch die Beute streitig machen. In diesen bangen Minuten fällt von der Brüstung eine blühende Rose zu Füssen des geängstigten Weibes an der Mauer nieder; es vergisst für einen Augenblick die Todesnoth und schaut dankbar zu dem Spender des letzten

Liebesgrusses hinauf, — ja sie ist sogar so gegenwartvergessen, dass sie dem gegen sie sich drängenden Panther, welcher die brüllenden Löwen und Tiger anfaucht, das Fell mit der freien rechten Hand kraut. — Ein drittes Bild führt drei «Verurtheilte» in einem halbdunklen Löwenzwinger zwischen den ruhig hingestreckten Bestien vor. Todt oder besinnungslos liegt die eine davon zwischen den beiden Anderen, deren Verzweifelte von der Gefährtin getröstet und ermuthigt wird. Auch hier ergreift die liebliche Unschuld, die Opferwilligkeit und die seelische Kraft um des Glaubens willen mitten in einer verderbten Zeit, der sonst auf allen Gebieten nichts mehr ernst und heilig war, den Beschauer; diese Schöpfungen von Max sind im besten Sinne volksthümlich dank dem Inhalt wie der meisterhaften Darstellung geworden und haben seinen Namen schneller und weiter in grossen Kreisen damals verbreitet, als dies seine übrigen Bilder vermocht.

Die gleiche künstlerische Laune gleichsam, die Max aus weiten und fruchtbaren Gebieten immer nur kleine Theile von einem besonderen Stimmungswerth behandeln lässt, offenbart auch die Reihe der Bilder aus der eigentlichen religiösen Legende Er ist kein Fachmaler hier, der die als malerisch geltenden Vorwürfe programmmässig behandelt und eine allmählig eindringende Vertiefung sucht, — er malt sich nicht wie so Viele durch das alte und neue Testament hindurch, lässt sich sein Haupthaar nicht stehen, meidet nicht geistige Getränke und wird weder Kirchenrathsmitglied noch salbadernder Frömmler im Zuge der religionsmalerischen Laufbahn; ihn reizen auch nicht malerische Probleme an sich hierbei und ebensowenig die Absicht, jene Welt dankbar und als ein persönliches Opfer an das Unfassbare zu glorificiren. Die religiöse Welt zieht ihn damit an, dass sie das menschliche Leiden zur Voraussetzung und in ihren Legenden zahlreich dargestellt hat. Sein Gemüthsstandpunkt und sein Weltglaubensbekenntniss klingen mit der christlichen Legende zusammen, — ihn ergreift der seelische Ausdruck einzelner Gestalten, Vorgänge, das Stimmungsmilieu als etwas Nahverwandtes, — das Künstlerische spricht zum Künstlerischen bei ihm. Und so giebt er in schlichter Lust und Liebe nur mehr zufällig herausgegriffene Idylle von dem Leiden seelisch hochstehender Kreatur und dem stillen Glück dieses Leidens. Er ist so gar kein «Fachmann» mit festen Grundsätzen, Recepten, dogmatischen Bedenken, — woher es kommt, dass dieser durch und durch moralphilosophische Kopf, diese Sektirernatur in ihren eigenartigen Empfindungen wohl sehr bedeutende Kunstwerke mit religiösen Stoffen, aber kaum einmal etwas geschaffen hat, was man ein richtiges religiöses Bild nennt.

In seinem «Schweisstuch der heiligen Veronika» (1874) kreuzt sich mit dem legendarischen Gegenstand seine Gabe visionairer Gestaltung. Vielleicht nicht ganz so vollkommen als seinem berühmten Spätrenaissancevorbild, aber doch mit dem seelenvollsten Ausdruck des tiefsten, in der Sendung selbstgewählten Leidens gelang ihm eine Durchgeistigung des Heilandsantlitzes, die jedenfalls vom Volk als ergreifend empfunden ist und eine weite Verbreitung des Bildes durch Vervielfältigung zur Folge hatte. Um die Lösung des Problems zu würdigen, muss man sich die grosse Schwierigkeit vor Augen halten, den höchsten Ausdruck in ein Menschenantlitz zu legen, das der Tradition nach nur als flüchtiger Abdruck auf ein Leinentuch dargestellt werden kann. Grund genug, dass unter den 1000fachen Varianten von religiösen Gegenständen in 500 Jahren der Kunstgeschichte

eine so verschwindende Zahl von Schweisstuch-Darstellungen entstand, — die Maler fürchteten alle die unüberwindliche Schwierigkeit. — Ungemein anmuthig ist daneben die «Erweckung von Jairi Töchterlein» (1874) zu nennen. Der Vorwurf ist ohne jeglichen äusseren Apparat lediglich mit Mitteln seelischen Ausdrucks gelöst. Milde und zart in Aussehen und Geste ist der Heiland an das Lager der todten Jungfrau getreten, die sich unter seinen Worten soeben mit der Daseinsfreude und dem selbstvergessenen Aufgehen in einem grossen Augenblick, wie dies für junge Mädchen so bezeichnend ist, erhebt und glückselig zu dem idealschönen Mann hinaufschaut, der als Lebenwecker kam. —

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl
Gabriel Max. Die weisse Frau

Dies gottselige Vertrauen in die heilkräftige Wirkung des Heilandsworts auf das physische Leben ist auch der Inhalt vom bekannten National-Galeriebild aus dem Jahre 1881: «Jesus heilt ein krankes Kind». Max ist kein äusserlicher Charakteristiker, — er meidet desshalb die Darstellung mehrerer Personen; kann er drei davon nicht umgehen, so giebt er der dritten sicherlich eine passive Rolle; es kommt ihm nur auf den Rapport zwischen zwei Seelen an, die mehr oder minder Verwandtes, im Thun und Wollen Uebereinstimmendes haben. Nur der Heiland und die Mutter kommen hier in Frage. Jener ist aus dem halbdunklen Stadtthor eben getreten, sein Gesicht hat einen vornehmen semitischen Schnitt, lang fällt ihm das Haar über den entblössten Hals und seine Rechte fasst die dunkelfarbige Tunica über dem leinenen Unterkleid zusammen. Er hat sich der blutjungen Mutter, welche vertrauensvoll mit ihren dunklen Augen aus ihrer zusammengekauerten Stellung wie mit einer stummflehenden Bitte zu ihm aufblickt, genähert und legt segnend die Linke auf den verbundenen Kopf des kranken, scheinbar bewusstlosen Knaben.

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

Gabriel Max. Seelenkämpfe

Zufällig und mit leichter Hand ist die Gruppe hingesetzt, — nur ein schnell vorübergehender Augenblick ist festgehalten, — und doch hat Max kein zweites Bild gemalt, das in seinen kräftigen Lokalfarben und seiner Luft so rund und fest geformt, so liebevoll ausgemeisselt ist. In seiner Malerei steht dies schöne Werk ungefähr am Anfang jener zweiten Stilweise, in welcher der Künstler lichtere Farben und freiere Behandlung als Ausweis völliger Loslösung von der Ateliermalerei im Piloty'schen Sinne verwendet. —

Sein originellstes Gebilde dieser Art ist vielleicht jene ganz in Atelierbraun gehaltene Darstellung des sterbenden Heilands aus dem Anfang der 80er Jahre: «Es ist vollbracht», welche eines der vielen Meisterwerke auf der 86er Berliner Jubiläumsausstellung war und im Verlage des Hofkunsthändlers Lehmann in Prag als Reproduktion neben anderen Frühwerken des Künstlers veröffentlicht worden ist. Der eben verschiedene Christus hängt einsam an seinem Kreuz in der von schauerlichem Dunkel plötzlich erfüllten Landschaft mit der verfinsterten Sonne im Hintergrund, und kein Mensch ist, gerade wie auf dem berühmten kleinen Kreuzigungsbild von Albrecht Dürer in der Dresdner Gallerie, als Zeuge dieses welthistorischen Ereignisses sichtbar. Und doch ist der Heiland nicht allein; über dem Bildrand sieht man gegen das Kreuz gelegt die prächtig gebildeten Hände der unten gedachten Jünger, welche sich in einem stummen Gelöbniss ausstreken. Das ist ein überaus feiner und glücklicher Zug. Das deutsche Gemüth vermag sich das Sterben tröstlich nicht ohne einen antheilvollen Familienkreis vorzustellen, — es nimmt in den Kunstdarstellungen damit aber dem Vorgang in sehr vielen Fällen das Erhabene in der Loswindung und Ueberwindung, das duldende Versinken. Das ist hier umgangen. Der Tod einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit gewinnt für den philosophischen Betrachter das Ergreifende durch die Einsamkeit des Sterbenden mit sich, mit den letzten Schlussgedanken und Empfindungen über eine vollbrachte Sendung. Und das ist der Meistergriff in diesem Max'schen Werk auch über die seelische Tiefe im Heilandsantlitz hinaus; denn dieser Heiland war in der letzten Stunde wunderbar allein mit seinen Schmerzen, Erinnerungen, dem Ueberdenken seines Werks, und seine Seele war voll erhebender Akkorde über die Thaten seines Erdengangs, dem sein Geist lange vor dem physischen Tode in allem

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Anna Katharina Emmerich

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wirthin Töchterlein

Kleinlichen entrückt war. Und doch standen diesen wohlgebildeten Händen nach liebevolle und begeisterte Menschen zu seinen Füssen und gelobten selbstvergessenes Wirken in der Meisterlehre. So oft der erblassende Geist auf Augenblicke zurückschnellte in die Gegenwart, erwärmte sich das

Gabriel Max. Per Aspera Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl
Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

Herz des Dulders an dieser Gewissheit. Darum hat auch dies originelle Werk bei aller Grösse des Eindrucks eine menschlich lebhaft interessirende Intimität. Es ist kein kaltes und technisch etwa merkwürdiges Spektakelstück, sondern ein lebendiges Kunstwerk, das bedauerlicher Weise in keines der grossen deutschen Museen gekommen ist. —

Neben diesen grösseren Werken gibt es zahlreiche Madonnenbilder von der gleichen Hand. Eine unersättliche Nachfrage nach diesen und ihnen verwandten Frauenköpfen in England und Amerika hat eine grössere Zahl davon hervorgerufen und trotz aller Eigenart eine gewisse Monotonie in der Art der Auffassung mit sich gebracht. Trotzdem ist keines dieser Bilder im Handwerk versunken und über Jedem hängt der eigene Reiz, mit dem Max die Frau darstellt. — Man findet da meist denselben tschechischen Typus und dasselbe üppig-reife Frauenmodell mit der zartweissen Gesichtsfarbe, den schwermüthigen tiefhängenden Augenlidern und der weichen mütterlichen Hingebung in der Haltung auf diesen in wenigen lichten Farben und mit dem geläutertsten Geschmack gemalten Tafeln. Ein Augenblicksglück erfüllt diese Mutter, das sich vergangener und künftiger Leiden bewusst bleibt, — die köstliche Atmosphäre jener natürlich-keuschen und unberührten Frau umgibt sie, in deren Händen nie ein liederlicher Roman war. Sie hat die Barmherzigkeit, die Opferwilligkeit, das erhobene Bewusstsein einer frommen Schwester, und das Hospital scheint ihre natürlichste Wirkungsstätte zu sein. —

Die «Votiv-Madonna» (1892), — ein Bild im Bild, — ist eines der bezeichnendsten und bekanntesten Werke mit diesem Thema von der Hand unseres Künstlers. Max hat in der äusseren Anordnung jenes System übernommen, das die altitalienische, niederländische und deutsche Kunst ausgebildet, und in dem unser grosser Albrecht Dürer ein so erstaunlicher Meister war: mit der Figur auf reich geschmücktem Thron einen schönen landschaftlichen Hintergrund eng zu verbinden. Und das gelang seinem feinen koloristischen Geschmack für das Gedämpfte ganz vortrefflich; überaus angenehm ist der Zusammenhang der Figur von dem Teppich, welcher von einer Baumkrone herabhängt, mit dem Baum und der angedeuteten Landschaft dahinter hergestellt, und der Eindruck vom eigentlichen Gegenstand wird nicht im Mindesten dadurch beeinträchtigt, dass er als Bild mit Rahmen innerhalb des Bildes gedacht ist und Kerzen zur Seite sowie an seiner Basis jene kleinen Opfergaben zeigt, mit welchen einfältig-fromme Seelen ihrem Dank und ihrer Bitte nach altem Herkommen Nachdruck zu verleihen suchen. Wer solchen virtuosen Scherz machen kann ohne damit die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Thema abzulenken, darf als Meister auch ohne weitere Proben angesehen werden. Die Innigkeit der Auffassung ist in der That rühmenswürdig, denn das besorgte Umfangen des zarten Bimbo, der uns mit rührend-nachdenklichen Kinderaugen anschaut, durch die reife, schöne und sinnige Madonnengestalt ist voll der mütterlichsten Liebeskraft. Im Gegensatz zum repräsentirenden Madonna-Ideal der Renaissance ist hier bei Max das seelenvolle Weib und die opferwillige Mutter in den Vordergrund gerückt. Und das ist der eigene Zug in allen diesen Bildern von Gabriel Max. — In ähnlicher Richtung gestaltete der Künstler 1887 den Vorwurf des «Vaterunser» in origineller Weise aus. Von der erzählenden Darstellung, in der die Nazarener und noch Menzel dies Thema behandelten, ist hier ganz abgesehen; dem Künstler genügte eine einzige Figur, um den ganzen Inhalt dieses Generalgebets und Generalbekenntnisses auszudrücken, wobei seinem Unterbewusstsein freilich gewisse christliche Grundvoraussetzungen und Associationen mächtige Helfer waren — ausser der meisterlichen Malerei, die fast Grau in Grau zu nennen ist. Armuth, Einsamkeit, Verlassensein, Gottvertrauen klingen überall in dem Bild mit. Ein junges Mädchen im Schlafgewand kniet auf seinem einfachen Lager und schaut mit gefalteten Händen nach oben, wobei der Ausdruck der nicht gerade schönen

aber sympathischen Züge, die gesunde Festigkeit in den gefalteten Händen, die Kraft in der Körperhaltung mit ihrer glücklichen Silhouette uns die Innigkeit des Gebets sogleich zum Mitempfinden bringen.

— — Das Eigenartigste in der eminenten Kunst von Max aber liegt schliesslich in jenem reichen Bilderkreis eingeschlossen, der diesem religiösen Gebiet als nahe verwandt, wenn auch erst in neuerer Zeit daraufhin entwickelt erscheint. Und hier ist Max ein Neuerer und Pfadfinder, — hier hat er der Malerei Ausblicke gegeben und Mancherlei angeregt, was weitergewirkt hat und noch eine Zukunft haben dürfte. Es sind jene Probleme des Uebersinnlichen, die man mit dem Sammelnamen «Spiritismus» nennt. Max selbst nennt ihn eine Zukunftswissenschaft, was seinen Standpunkt ihm gegenüber bezeichnet. Er ist kein buchstabengläubiger Anhänger der Materialisationen und jener noch unfertigen Versuche aller Art, welche in Verbindung mit vieler Gaukelei und manchem Schwindel der Achtung vor dem guten Kern der Sache sehr geschadet. Ihm ist der Spiritismus, was er heute in der That ist: eine in ihren Anfängen liegende psycho-physiologische Wissenschaft, welche die zahlreichen unerklärlichen, seltsamen, bedeutenden Vorgänge in unserem Sinnen- und Seelenleben, die ungewöhnlichen Eigenschaften mancher Individuen z. B. in Bezug auf das Hellsehen, die Suggestionskraft, die Einwirkung des Undefinirbaren, Inkommensurablen innerhalb des gesammten Daseins zu erforschen trachtet. Bei seiner langen Betrachtung der Jahrtausende hindurch verfolgbaren Formen-Entwickelung im Thierreich ist ihm immer wieder

Gabriel Max. Primavera

Gabriel Max. Phantom Kathi King

Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

die schwere Frage nach dem Zusammenhang derselben mit der Seele aufgetaucht, — er hat sich mit dem Todesproblem eingehend beschäftigt und Antwort schliesslich bei den Mystikern gesucht, — er ist immer wieder auf jene Phänomene zurückgekommen, die durch den von ihm sehr hochgeschätzten Justinus Kerner litteraturfähig geworden sind. Ist es doch sein liebster Gedanke, in einer ruhigen Spanne seines Lebens noch die «Seherin von Prevorst» illustriren und hier in künstlerischer Form ein spiritistisches Glaubensbekenntniss niederlegen zu können, das er mit der heiteren Zuversicht und der echten Lauterkeit eines Buddhapriesters vertritt. — Seine ausserordentliche Fähigkeit, das Inkommensurable, Stimmungsmässige, Traumhafte in der Malerei in vollendeter Form auszudrücken, ohne in das Verschwommen-Nebulose zu versinken, erreicht auf diesem Gebiet ihren höchsten Grad.

Die hierher gehörige «Erscheinung am Brocken» ist schon erwähnt; noch origineller ist der vielgenannte «Geistergruss» (1877). Eine in Trauer gekleidete junge Dame von mädchenhafter Anmuth sitzt hier am Spinett und bringt in Tönen ihr Leid um den vom Tod entrafften Mann oder Geliebten zum Klingen. Eine leichte Berührung schreckt sie auf, — in fliegender Ahnung schaut sie sich inbrünstig mit gefalteten Händen um und sieht eine wohlbekannte materialisirte Hand aus der Luft gegen sich ausgestreckt. Die plötzliche Glücksaufwallung darüber, dass der Betrauerte nahe sei, — die Gefühlskraft, welche jede natürliche weibliche Scheu vor den Schauern des Jenseits überwindet, sind mit so hoher Kunst in dieser Schöpfung ausgedrückt, dass kein unangenehmer Nebeneindruck aufkommt.

In dem Festhalten einer geisterhaften Bewegung bei vollkommen geschlossener Formenbehandlung ein nicht minder ausgezeichnetes Kabinetsstück ist auch die «Astarte» von 1886. Eine verführerisch von der Seite blickende Böhmin erscheint hier dem beschwörenden (nicht dargestellten) Manfred im Gedicht Byron's und will wieder verschwinden; welch einen bezaubernden Liebreiz enthüllt dabei dies üppige, weissgekleidete, von schwarzem Schleier umwallte Weib, welches die Arme über den Busen verschränkt und ein durchdringendes Augenpaar auf den Beschauer heftet!

Eine andere Darstellung ist der «Braut von Korinth» (1894) nach Goethe's sinnlich-schwülem Gedicht gewidmet. Das üppige Weibsgespenst beugt sich da umschlingend und heisse Küsse vom Munde des schlummernden Geliebten saugend über sein Lager im reichen Gemach, in das eben die Mutter spähend treten will. Auch hier ist das Schaurige ohne jede Theaterwirkung und mit so unauffälliger Meisterschaft erreicht, wie es nur dem gelingt, dessen Seele mit derartigen Vorstellungen erfüllt ist und ihnen bis zu einem bestimmten Grade Glauben entgegenbringt. Darin liegt ja auch das ganze Geheimniss der Kunst von Max: er ist das Gegentheil von einem Schema-Menschen, — er hat das grenzenlose Vertrauen eines arglosen Kindes zu seinen Träumen und Eingebungen, — ihm gelingen die schwierigsten Bildungen stets mit gleicher Sicherheit, weil ihm nie ein Zweifel an der Möglichkeit des von ihm Erdachten die Ruhe der Hand lähmt. Er gleicht hier einem der naiven Meister der Frührenaissance, mit denen er mehr innere Aehnlichkeit hat als mit irgend einem Modernen. —

Ein anderes Gebiet des Spiritismus vertreten jene Vorwürfe, welche dem heute vorgeschrittensten Gebiete dieser jungen Wissenschaft, nämlich Suggestion, Hypnose, Hellsehen, angehören und von dem kühlen Materialismus der Gegenwart als Erklärung für Phänomene der religiösen Exstase herangezogen

Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ahasver vor der Leiche eines Kindes

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag

Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Anatom

Gabriel Max, Mutterliebe Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl
Original im Besitze der Kunsthandlung Wimmer & Co., München

werden. Die Frau erscheint hier noch mehr als sonst bei Max im Zustande hochnervöser, vielleicht hysterischer Erregung; ihr Geistes- und Seelenleben ist auf Kosten eines bettsiechen Körpers bis in das Unbegreifliche gesteigert, und man findet in dieser Krankenbett-Atmosphäre bei Max hochinteressante Aehnlichkeiten mit dem älteren Tiepolo; allerdings steht der blasirte Verfallzeit-Italiener an poetischer Kraft weit hinter unserem Künstler zurück.

Junge, liebreizende Jungfrauen und Frauen mit der Leichenfarbe schweren Siechthums und dessen Durchsichtigkeit der Haut, mit grossen, über Zeit und Raum hinweg blickenden Augen sind so in ihrer körperlichen Hinfälligkeit in der «Dorfsibylle», der «Genesenden», der «Vision» (1892) gebildet;

im letzten Bild schwebt ein Lichtblumenkranz schräg über dem Antlitz der Betenden. Das Hauptstück dieser Art ist das berühmte Pinakothekbild der Stigmatisirten: «Anna Katharina Emmerich» (1882). Das Werk ist in der grauweissen Tonführung gehalten, welche auch u. A. auf der «Votiv-Madonna» und dem «Vaterunser» wiederkehrt; es fesselt wie diese durch die ausgezeichnete Technik und ist gleich ihnen ein Meisterwerk in der schlichten, das Apart-Maxische zum Monumentalen erhebende Charakteristik. Man sieht die Kranke auf einem Hospitalbett ruhen und in einer Mischung tiefen Glücks mit physischer Bangigkeit von dem unbegreiflichen Wunder der Heilandswundmale an ihr seltsam vor sich hin und auf ein Gebetbuch blicken. Auch dies ist ein tiefreligiös empfundenes Bild. Die Krankenlager-Atmosphäre, das leidende Aussehen, die hysterische Erregung der Stigmatisirten bilden bei aller Vollkommenheit der malerischen Schilderung nicht die Hauptsache; der seelische Ausdruck ist ihm Alles; der seelische Ausdruck sagt auch hier mit schlichter Ueberzeugung: so war es; so hat sich dies sogenannte Wunder ohne Gaukelei und Schwindel an einer Frau mit krankhaft erregtem Phantasie- und Seelenleben dank einer Reihe begünstigender Umstände einmal durch die Kraft der Selbstsuggestion begeben und wird unter gleichen Verhältnissen sich andernorts wiederholen können. Das Bild hat eine merkwürdige Ueberzeugungsfähigkeit, weil es in schlichter Realistik eine einfache Ueberzeugung ausspricht. — —

— — Von diesen Vorwürfen zum Todesproblem ist nur ein kleiner Schritt. Max ist in seinem Tasten nach einer Beziehung zwischen den Erscheinungen des Werdegesetzes in der Natur und der anscheinend nur vorübergehenden Beseelung der Organismen zu oft auf diese gewaltige Frage gestossen, um sie nicht dann und wann künstlerisch angepackt zu haben. Die Leichenfarbe ist ohnehin immer seine Lieblingsfarbe gewesen. In der «Wirthin Töchterlein» (1875) nach dem gleichlautenden Volksliede erkennen wir diesen geheimnissvollen Trieb zu ernster Frage bei ihm, — in philosophischer Klärung denselben noch besser dort, wo er das todessehnsüchtige Alter der willenlos zum Leben gezwungenen Menschheit in Gegensatz zu früh entraffter Jugend stellt. Ein erschütternder Zug geht durch das merkwürdige Werk vom «Ahasver an einer Kindesleiche» (1870).

Und dann ist der «Anatom» von 1869. Er sitzt, ernstes Nachdenken in seinem scharfgeschnittenen Gesicht verrathend, bei seinem bücher- und handschriftbedeckten Schreibtisch im Sezirzimmer und zieht eben ein Laken vom Gesicht einer blonden Mädchenleiche weg. Was beschäftigt ihn? Man vergleiche Rembrandt's berühmtes Bild mit seiner kühlen Treue in der Darstellung einer Anatomie-Vorlesung und dem starken Gewicht auf eine feine malerische Tonführung. Auch bei Max ist die Letztere vorhanden, aber einen bestimmten Anatomen bei der Arbeit darzustellen, war nicht sein Zweck. Der Vorwurf ist nur ein Mittel zu etwas Höherem; der ernste Mann sucht nicht nach dem dynamischen Zusammenwirken der Muskeln, der Nervenstränge, irgendwelcher Grundfunktionen, — er grübelt still über dem Räthsel der Veränderung vom Leben zum Tod, — er stellt stumme Fragen an das nun schweigsam gewordene Antlitz und möchte ihm die Antwort entringen, die ungesehen von ihm der auf dem Rand des Sektionstrogs sitzende bunte Schmetterling giebt.

Die gleiche, schier zuversichtliche warme Dämmerigkeit im Ton erfüllt das letzte grosse Bild von dieser Art, welches wir betrachten wollen. Es hat nicht nur Hintergrund, sondern auch

unmittelbare ethische Absicht, und heisst: «Der Vivisektor» (1886). Ein eisgrauer, im Dienst der Wissenschaft mitleidlos gewordener Gelehrter sitzt am Sektionstisch und schaut auf einen inneren Antrieb hin über seine Brille forschend nach rückwärts, wo ein schönes junges Weib mit ernstem Antlitz hinter seinem Stuhl steht. Sie hält in der Rechten ein Hündchen, dem die Schnauze wie bei Vivisektionen üblich zugebunden ist, — in der Linken eine Waage, auf deren einer Schaale das lorbeergekrönte schwere Menschensein leicht emporschnellt gegenüber dem brennenden Herzchen des gequälten Thiers. — Das ist der bestechend gemalte Widerspruch eines Mannes gegen die Vivisektion, der selbst Naturforscher ist, aber auf den kalten Wegen der Erkenntniss nie das warme Künstlerherz und das Mitleiden mit der leidenden Kreatur zum Schweigen brachte. Und dieser lebendige, forschende, Räthsel fragende, stimmungsvolle Geist hinter allen diesen bestechend und eigenartig gemalten Gebilden, — diese starke und unbeirrte Persönlichkeit in der Kunst von Gabriel Max wird ihr auch die Jahrhundertgültigkeit sichern. Er hat die Reklame mit allen Chikanen moderner Durchtriebenheit nie verstanden, — er steht im Augenblick sicher an Ansehen gegen manchen weltgewandteren Charlatan zurück, — aber er hat Kraft des lebendigen Geistes und der inneren Stärke und Würde seiner Kunst die Zukunft für sich! —

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Gabriel Max. Ueberrascht

Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

* * *

— — Wie wir gegen den Abend jenes unvergesslichen Tags von der Bergvilla her nach freundlichstem Abschied durch das von heisser Spätnachmittagsonne durchfluthete Ambach zum See hinunterschritten, der zwischen den sonnigen Kronen herüberblinkte, mischte sich ein beklommener Zug in die frohe Empfindung über dies heutige Erlebniss. Es hing mit dem Künstler oben zusammen, — aber ich kam nicht darauf, was es war, — ich grübelte und grübelte.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

Gabriel Max. Die Seherin von Prevorst

Kaum 100 Schritt vom Dampfersteg harrte unserer ein erschütternder Anblick. Ein ländliches Drama mitten in diesem wundervollen Seefrieden. Ein armer Kerl, von einem wilden Pferd zu Schanden geschlagen, lag bleich, blutig und stöhnend am Seeufer, — ein Gensdarm kniete als Samariter bei ihm, verstörte Männer, heulende Weiber liefen mit Handreichungen hin und her. Ich zog den in Klagen ausbrechenden Freund fort. Und dann standen wir auf dem Dampfersteg und warteten und rauchten nervös und schauten hinaus, indessen die Schreie des Unglücklichen herüberhallten. Noch war der See grün und stand licht Seeshaupt drüben im späten Sonnenlicht, und röthlich sah jetzt die stille Alpenpracht herüber zu uns. Draussen im heimathlichen Norden und jenseits der Berge in den grossen italischen Städten trieb das Leben seinen tollen Tanz, — hier aber, war ein Wundergarten, in dem die Traumkünstler wandelten . . . . nein! . . . . das passte jetzt nicht mehr! Dieser Garten des Friedens ist ja nur ein Traum, den die leidende Kreatur in ihren glücklichsten Stunden ersehnt, — den sie als Künstler schafft in sehnsüchtiger Hingebung, um ein Bild zu geben, wie schön die Welt sein könnte, wenn die menschliche Phantasie Recht hätte.

Wir fuhren durch den Abend über den immer farbiger und dann fahler werdenden See. In Starnberg brach ein schweres Wetter aus und die Blitze lohten fürchterlich um den eilenden Zug. Ich dachte an den Unglücklichen am Seeufer, der vielleicht schon verblasst war, — und dann tauchte ergreifend mir der einsame Künstler in Ambach auf, dessen Leben als das einer feingestimmten Natur auch Leiden war, aber trotz aller Melancholie ein so glückliches, weil er sein Weh und seine Träume von Erlösung und Glück mit begnadeter Hand in Kunst umzusetzen verstand . . . . . evoe! . . . . . die hehre, dreimal heilige Kunst! — —

Alexander von Liezen-Mayer †

von

G. A. Horst

Alexander von Liezen-Mayer

In diesen Blättern wurde in Lieferung IV des jetzigen Jahrgangs schon kurz auf den herben Verlust hingewiesen, den die Münchner Kunst durch das Hinscheiden Professor Alexander von Liezen-Mayer's im Februar ds. Js. erlitten. Nur mit grösster Hochachtung kann man auf den nun abgeschlossenen Lebenslauf eines bedeutenden Künstlers blicken, der unentwegt bis zum letzten Athemzuge treu an dem festgehalten hat, was er einmal für ächt, schön und wahr, was er als das Ziel der höheren Kunst erkannte. Eine stattliche Zahl weitbekannter Werke werden ihm seinen Platz in der Kunstgeschichte sichern, uns aber geben sie Zeugniss von dem regen Streben und Schaffen eines hochbegabten und hochproduktiven Künstlers.

In einer Zeit, die wie die unsrige zu raschem Vergessen neigt, im Hinblick auf Strömungen, welche mit revolutionärer Gewalt das Vergangene bekämpfen, thut es noth, an die Verdienste Derjenigen zu erinnern, die dereinst selbst Vorkämpfer waren, die den gleichen Widerspruch von Seite der Anhänger der älteren Richtungen erfahren mussten, als die heute neu Aufstrebenden.

Münchens Kunstleben hat im Laufe des dahinsinkenden Jahrhunderts drei Sturm- und Drangperioden zu verzeichnen.

Die erste derselben schloss sich verhältnissmässig am Leichtesten dem Vorangegangenen an, es war die frühere Zeit König Ludwig I. mit ihrem Streben zum Klassischen. Kaulbach hat in einer der Fresken an der Nordseite der Neuen Pinakothek als charakteristisch für die jenerzeitige Kunstbewegung die Bekämpfung des Zopfs gemalt. Seither ist gar manches Jahrzehnt darüber hingegangen, für die Späteren mag aber die Frage wohl erlaubt sein, ob das damals in vollem Sinne gelungen und ob die Anschauungen, das künstlerische sowie vor Allem das malerische Können jener

Tage ganz geeignet waren, ihn endgiltig zu beseitigen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass man in der unbedingten Hinneigung zum klassisch Stilvollen, zeitweise sogar zum reinen Hellenismus ein Gebiet beschritt, das im Innersten doch dem deutschen Wesen fremd blieb und unter unserem nordischen Himmel kaum den Charakter des Hereingebrachten verlieren konnte. Im Uebrigen wurden die Regeln klassischer Schönheit so sehr Evangelium, dass das Studium der Natur erst in zweiter Linie zu stehen schien. Es ging das so weit, dass beispielshalber Genrebilder wie eine Grossmutter in der Sonne, oder selbst Darstellungen aus dem Bauernleben des bayerischen Hochlands stets einen Beigeschmack stilvoller Auffassung besitzen mussten, wollten sie dem zeitgemässen Geschmack nur einigermassen genügen! Unleugbar aber ist es, dass durch eine solche, das gesammte Kunstleben jener Tage durchdringende Richtung des Geschmacks die, der gesunden unbefangenen Naturanschauung entsprechende Charakteristik nur zu oft Noth litt.

Hier trat umwälzend und luftreinigend Piloty zuerst allein, später aber mit dem ganzen Kreis seiner bedeutenden Schüler auf. An seinen Namen knüpft sich denn auch die zweite grosse Bewegung im Kunstleben Münchens. Wer sich erinnert, welches Aufsehen die ersten grossen Gemälde des Meisters und besonders sein berühmtes Bild: «Seni vor der Leiche Wallensteins» machten, wird sich gleichzeitig zurückrufen, was Alles zu bekämpfen war und wie nun ein Widerstreit von Idealismus und Realismus entbrannte, der an Heftigkeit nur wieder durch die Kämpfe der neuesten Richtungen in unseren Tagen erreicht wird. So sonderbar das klingen mag, muss doch darauf hingewiesen werden, dass Piloty's Grundsatz, der Maler solle auch wirklich malen können, damals nicht ohne Anfechtung blieb. Angeregt durch die geschichtliche Malerei Frankreichs und begeistert von seinem grossen Vorbild Delaroche, schlug er mit durchgreifendem Erfolg neue Bahnen ein. Nur dadurch aber, dass er auch die Natur malerisch zu sehen lehrte, konnte eine Schule entstehen, die siegreich mit dem stets mehr verblassenden Idealismus der vergangenen Zeit aufräumte und eine gesunde Naturanschauung zur ersten Vorbedingung des zu schaffenden Kunstwerks setzte.

Die dritte umgestaltende Bewegung in der Kunst Münchens ist diejenige der neuesten Zeit. Ihre Beurtheilung ist vorläufig unmöglich. Wir stehen noch mitten im Kampffelde und vermögen kaum ihre späteren Endziele zu ahnen.

Piloty und den Pilotyanern gebührt das hohe Verdienst, die Münchner Kunst, die in dem Stil wie in einer Sackgasse steckte, in befreiender That wieder lebenskräftig und frisch entwicklungsfähig gemacht zu haben. Und wahrlich! Wir haben vollste Berechtigung, mit freudigem Stolz auf Piloty und seine Schüler zurückzusehen. Welch' eine Reihe glänzender Namen, welch' eine Schaar der verschiedenartigsten Talente sind unter seiner Anregung zu kunstgeschichtlicher Bedeutung emporgewachsen, wie grossartig war ausserdem ihre Einwirkung auf die ganze deutsche Kunst!

Einer der berufensten und besten Vertreter dieser Richtung, der ihren Grundsätzen auch bis zu seinem Lebensende treu blieb, war der am 19. Februar 1898 der Kunst, seiner Familie und seinen Freunden zu frühe entrissene Alexander von Liezen-Mayer, Professor an der kgl. Akademie der bildenden Künste in München. Selbst seine letzten Werke tragen noch immer unverkennbar die Kennzeichen ächten Pilotyanerthums, so dass sie als Marksteine jener künstlerisch grossen Zeit gelten können.

Alexander Liezen-Mayer wurde 1839, 24. Januar in Raab geboren. Seine Familienangehörigen erzählen noch viel von der Lebhaftigkeit des frischen Knaben, der nichts mehr liebte, als Soldatenspiele. Die ganz Ungarn im Grunde aufwühlende Revolutionszeit des Jahres 1848 hatte auch auf seine Kindheit grossen Einfluss. Da alle Schulen aufgehoben waren, entschlüpfte er gern und oft dem Elternhause und achtete kaum so mancher Bestrafung seines Vaters, wenn es galt, mit seinen Kameraden auf den Basteien Raabs förmliche Schlachten zu liefern. Als im Jahre 1849 Husaren in dem elterlichen Meierhof einquartirt waren, wäre er fast durch einen Karabinerschuss um das Leben gekommen, weil er sich angelegentlich mit ihren Pferden und Waffen beschäftigte. Merkwürdigerweise zeigte er dabei bis zu seinem elften Jahre keinerlei Vorliebe für das Zeichnen. Die hochgehenden Wogen der Revolution ebbten wieder, die Schulen waren wieder eröffnet und nun wurde der junge Alexander der Realschule Raabs anvertraut. Sein damaliger Professor Mendel lebt heute noch hochbetagt und blickt mit Stolz auf seinen einstigen Schüler. Der Besuch der Zeichnenschule war obligat; unter seinem Lehrer Frühmann zeichnete er darin vier Pferde so einzig schön, dass sie sofort verriethen, man habe es hier mit einem wahren Talente zu thun, denn es war nicht die Zeichnung allein, sondern auch schon die früh entwickelte künstlerische Erfindungsgabe, die bei den Freunden der Familie grösstes Aufsehen erregte. Das eine der Pferde stand ruhig, das andere zittert vor Feuer, ein drittes scheut vor dem Wasser, das vierte ist von Wölfen verfolgt. Diese ersten Zeichen eines hohen Talents (nun im Besitz des Professors Kövesligethy) waren für sein ganzes Leben und seine Laufbahn entscheidend. Es ist als Glück zu betrachten, dass der Vater, der immer träumte, sein Sohn müsse etwas Besonderes werden, nun selbst beschloss, ihn zum Maler ausbilden zu lassen. Doch war das leichter gedacht als gethan, denn in Raab wäre es jener Zeit schwer gewesen, einen Künstler zu finden. Vorläufig musste daher ein Zimmer- und Schildermaler genügen, der den eifrigen jungen Alexander wenigstens den Pinsel führen und Farben mischen lehrte. Nach einigen Wochen ging das schon ganz gut, der Dekorationsmaler wird abgedankt und der Vater übernimmt nun selbst so lange die Leitung des weiteren Studiums, bis sich mit der Zeit eine Gelegenheit bietet, ihn in ein besseres Fahrwasser zu bringen. Er malte, kopirte und versuchte nun das Verschiedenste, biblische Darstellungen, Thierstücke, Landschaften etc., selbst eine hl. Magdalena so staunend gut, dass nun sein Talent ausser allem Zweifel war. Trotz alledem stand es bei dem jungen Manne noch immer nicht ganz fest, ob er den künstlerischen Beruf ergreifen solle. Gerade zur rechten Zeit kam damals der Schwestersohn seiner Mutter, der kgl. Rath Edl zum Besuch, welcher bis zum heutigen Tage von

A. von Liezen-Mayer. Studie

der ganzen Familie als ein Mann verehrt wird, der dem Namen Edl auch in seinem Leben Ehre gemacht. Dieser erkannte sofort die aussergewöhnliche Begabung seines jungen Verwandten, er besonders regte ihn an, Künstler zu werden, dann liess er dem guten Rath auch die That auf dem Fusse folgen. Er schickte ihn auf seine Kosten auf die Akademie nach Wien, in der sicheren Hoffnung, dass er ihm Ehre bringen werde. Er hat sich nicht getäuscht, der Künstler aber hat ihm sein ganzes Leben hindurch die liebevollste Dankbarkeit bewahrt.

So beginnt denn die eigentlich künstlerische Laufbahn Liezen-Mayer's im Jahre 1855. Die Wiener Akademie hatte jener Zeit nicht unbedeutende Lehrkräfte, wenn auch sie, so wenig wie alle übrigen, frei von dem allzu «Akademischen» war. Immerhin gab sie vorzüglich in Zeichnung eine vortreffliche Grundlage.

Liezen-Mayer's erste Lehrer waren C. Meier und Blaas, der Vater des bekannten Professors Blaas. Viel Anregung schöpfte er ausserdem aus der Belehrung Johann Nepomuk Geiger's, der ausgezeichnete Bilder aus der ungarischen Geschichte lithographirte, der ausserdem als liebenswürdiger Mensch von ächt künstlerischer Denkweise geschildert wird. Hauptsächlich trieb der junge Maler unter dessen Leitung Kostümstudien, die jener sehr gut und malerisch zu stellen wusste. — Gewiss hatten diese ersten Studien auch ihren Einfluss auf seine spätere Richtung.

Allzulange hielt es den jungen Künstler nicht in Wien. Der Nimbus, den die Zeit König Ludwig I. über München gebreitet hatte, war noch nicht erloschen, es zog ihn mächtig nach der Kunststadt am Isarstrand und nach deren durch die ganze Welt berühmten Künstlerleben und Treiben.

Die Kunstzustände, welche Ende der fünfziger Jahre in München herrschten, können kaum anders als zerfahren bezeichnet werden. Auf der einen Seite massloses Ueberheben des sogenannten kompositionellen Schaffens mit allen seinen Anhängseln, in der jüngeren Generation dagegen der Drang nach Neuem, nach nicht Dagewesenem. Man fühlte unbewusst heraus, dass die seitherigen Bestrebungen dem Veralten entgegengingen, ohne den Weg zu bislang unbetretenen Bahnen entdecken zu können.

Für das Lebensbild eines Künstlers ist es keineswegs unwichtig, zu sehen, aus welchen Zeitströmungen und welchen Anschauungen er herausgewachsen ist. Auch unser Liezen-Mayer konnte nicht unberührt davon bleiben, auch er trat bald in frischfreudigen Kampf gegen das Hergebrachte — das Konventionelle, wie man damals Alles nannte, was an die vergangene Kunstepoche erinnerte.

Auch ihm blieb es, so wenig wie den Meisten, die später zu ehrenvollen Erfolgen kamen, erspart, erst seinen Weg suchen zu müssen, oder aber durch anfänglichen Misserfolg zur Klarheit zu kommen, wohin er sich wenden solle.

Zuerst trat er bei Hiltensperger ein, der dem Antikensaal vorstand. Strenge und schöne Zeichnung war hier Bedingung, wenn auch die Art derselben nach unseren modernsten Begriffen etwas alterthümlich war und wenigstens das Hauptgewicht nicht ganz auf malerische Auffassung, wie wir dies jetzt gewohnt sind, gerichtet war. Von da ging er dann in die Schule des Professors Anschütz. Es war eine Malschule, zu leugnen ist aber einmal nicht, dass sie unter der unsäglichen Verwirrung der damaligen Begriffe litt. Um nur ein Beispiel anzuführen, wurden manchmal Tage und Wochen lang Eier gemalt, um die Behandlung des Runden zu erlernen. Die ganze Art der

A. von Liezen-Mayer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau

A. von Liezen-Mayer pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Faust und Margarethe

A. von Liezen-Mayer. Skizze

von früher überkommenen Farbengebung konnte überhaupt jungen, strebsamen Talenten nicht mehr genügen, man kam nicht recht aus dem Recept heraus und bei dem besten Willen von allen Seiten war doch selten ein gutes Ergebniss zu bemerken. Merkwürdigerweise hat ein grosser Theil der späteren Pilotyaner zuerst die Anschützschule durchlaufen und wurden sie nur durch die augenscheinliche Resultatlosigkeit angetrieben, ihr Heil in der Pilotyschule zu suchen.

Wenn man Piloty als unübertrefflichen Lehrer schildert, möge daneben sein Scharfblick nicht vergessen sein, mit welchem er Talente zu entdecken und für seine Richtung zu begeistern wusste.

Auch unser Liezen-Mayer betrachtete es mit Recht als Glück, als er 1862 in diese Meisterschule aufgenommen wurde. Er verdankte dies nicht den sonst gewöhnlichen Talentproben — nein, Piloty bewies auch diesmal wieder, wie er einen weit höheren Begriff von der künstlerischen Begabung des Einzelnen habe. wie er das, was im alltäglichen Gebrauche Talent genannt wird, nicht als genügend schätzte. Er verlangte als Erstes und Höchstes das Geistige, die Fähigkeit, selbst zu erschaffen und ein Kunstwerk als solches zu erdenken.

Unser jugendlicher Künstler bewies seine geistige Selbständigkeit auf das Glänzendste. Er malte sofort eine Skizze der beiden ungarischen Königinnen Maria und Elisabeth am Grabe Ludwig des Grossen, die den vollsten Beifall Piloty's fand. Sein Eintritt in die Pilotyschule war damit errungen, die ausgezeichnete Skizze aber fand ihren Platz im Pester Nationalmuseum.

Das eigenartige jugendfrische Treiben und Schaffen, welches sich zu jener Zeit in der rasch anwachsenden Pilotyschule entwickelte, gehört zu den allererfreulichsten Erinnerungen aus dem Münchner Kunstleben. In den für Atelierzwecke nicht gerade sonderlich geeigneten schmucklosen Räumen der Alten Akademie, die in dem einstigen, aus dem XVI. Jahrhundert stammenden, an die Michaelskirche angebauten Jesuitenkloster untergebracht war, fand sich nach und nach eine ganze Schaar jüngerer Künstler zusammen, die Alle gleich begeistert, gleich thatfrisch kein höheres Bestreben kannten, als dem verehrten Meister und seiner Richtung Ehre zu machen. Ohne Ausnahme sind sie Alle zu bedeutendem Namen, nicht Wenige von ihnen aber zu hohem Ruhme aufgestiegen.

Unter die frühesten Schüler gehörten Lenbach, die Genremaler Schütz und Baumgartner; bald darauf traten unser Liezen-Mayer und Alexander Wagner ein Später folgten dann Makart, Raupp, Gaebler, Ludwig, beide Lossow, Defregger und Haeberlin, Schraudolph d. J., Gysis, Mathias Schmid, Rudolf Seitz, Wopfner u. A. m. Wahrlich eine stattliche Reihe klangvollster Namen, die zusammen ein Stück Kunstgeschichte Münchens repräsentiren.

Gemeinsamer Eifer beseelte sie Alle. Als besonders wichtig für den Entwicklungsgang unseres Künstlers sei jedoch des geradezu ideal zu nennenden Freundschaftsbundes gedacht, der ihn mit dem gleich zur Höhe strebenden und ebenfalls der ungarischen Nationalität angehörenden Alexander Wagner verband und bis zum Lebensende des Einen in nie getrübten Einklang fortbestand. In den ersten Jahren des Aufenthaltes in München lernten sie sich kennen. Dieselben Interessen, die nämliche Begeisterung für das Schöne, die gleiche Hochachtung der ächten wahren Kunst führte sie schnell zusammen und bald waren sie unzertrennliche Freunde; war doch ihr Bund auf tiefsten geistigen Grund gebaut, betraten doch Beide mit schnellen Schritten die Bahn zu Ruhm und Ehre. Scherzweise wurden

sie Castor und Pollux genannt; wie sehr sie sich als Brüder fühlten, mag beweisen, dass sie vierzehn Jahre lang ein gemeinsames Zimmer bewohnten, der schönste Beweis aber ist, dass heute Professor Alexander Wagner den Dahingeschiedenen nicht nur wie einen Freund, nein als geliebten Bruder betrauert.

Nun ging es an die Vorstudien der grossen Bilder, deren Entwürfe ihn schon beseelten. Die Einwirkung Piloty's muss an dieser Stelle als vorzüglich massgebend erwähnt werden, denn ihm war alles Unwahre, alles aus dem Kopf Gemalte in tiefster Seele verhasst. Stets betonte er die gesunde Naturanschauung. Nicht der figürliche Theil der Bilder allein, auch der Boden, auf dem sich jene Gestalten bewegten, oder der Raum, in dem sie sich befanden, musste in Wahrheit aus der Natur studirt sein. Das Gleiche gilt von den Kostümen und allem Beiwerk, das früher in grosser Genügsamkeit mehr angedeutet, als gemalt wurde.

Unser Liezen-Mayer in seinem, dem grossen Historienbild zugewandten Sinne, mag vielleicht dem Meister in seiner Richtung am Nächsten gestanden haben. Mit grosser Hingabe betrieb er Geschichtsstudien, vornehmlich aber war es die Geschichte seines Vaterlandes Ungarn, welche er durch und durch kannte. Er suchte und fand in dieser die Mehrzahl der Vorwürfe für seine Gemälde.

Ausgerüstet mit solchen Kenntnissen, im Besitz eines schon bedeutenden malerischen Könnens, konnte er nun daran denken, das erste grössere für die Oeffentlichkeit bestimmte Gemälde zu unternehmen.

Die Skizze zu dem Bilde der beiden ungarischen Königinnen hatte mittlerweile auch vielen Beifall in den Kreisen seiner Mitschüler und Freunde gefunden, der jedenfalls zu erfolgreichem Vorgehen ermuthigte. Vom ersten Augenblick an hat sich Liezen-Mayer keine alltäglichen Stoffe gewählt und zugleich blieb er von Anfang an der eigentlich genremässigen Auffassung ferne.

In der Wahl des Stoffes für sein erstes grösseres Gemälde zeigte sich sogleich der Blick für grosse Komposition, wie er auch damit gleichzeitig seinen Patriotismus bewies. Ganz neu aber war er in Bezug auf den malerischen Aufbau des Bildes, der auf ganz anderen Grundanschauungen fusste, als man sie früher bei dem Geschichtsbild gewohnt war.

Liezen-Mayer's Gemälde hat den erschütternden Augenblick ergriffen, in welchem die unglücklichen Königinnen, während unten in der Kirche das Gepränge der Krönungsfeier statt hat, am Grabe Ludwig des Grossen unter heissen Thränen hinsinken, unfähig, ihre Gefühle zu verbergen. Der Erzählung nach soll der Anblick ihres schweren Leidens die Mehrzahl der Magnaten so sehr bewegt haben, dass sie dem Anjou abtrünnig wurden, denn nur kurze Zeit stand dieser in Ansehen, bald wurde er von den Anhängern der Königin überfallen und getödtet. Marias Gemahl Sigismund aber bestieg später den Thron Ungarns.

In gewissem Sinne war dieses Bild vorzeichnend für die ganze spätere Laufbahn Liezen-Mayer's, denn es sind zwei Dinge, welche ihn auf die Dauer beschäftigten und geistig fesselten. Das erste: die ruhmreiche und malerischen Stoff in Fülle bietende Geschichte seines Vaterlandes, in vielen Gemälden seiner Hand verwerthet und gerade von diesem auch auf das Höchste anerkannt, — das zweite: die Darstellung schöner und edler Frauengestalten, wie er sie in Freud und Leid, in Ruhe oder Leidenschaft sein ganzes Leben lang malte.

Dies gilt fast ebenso sehr von dem Geistigen des Werkes, wie von der stofflichen Behandlung desselben. Wenn es auch damals bei seiner Vorführung an die Oeffentlichkeit noch nicht den unbestrittenen Erfolg seiner späteren zu erreichen vermochte, da es begreiflicher Weise von den Anhängern älterer Richtungen mit ziemlich befangenem Blick betrachtet wurde, erregte es bei den wahren Kennern doch unbedingtes Aufsehen. Da war endlich einmal rein malerische Auffassung im Gegensatz zu der vorangegangenen Kompositionsweise, dann aber eine bislang ungewohnte Sicherheit im Vortrag und in der Vertheilung von Licht und Schatten, die um so erfreuender wirkte, als sie durch das gründlichste

A. von Liezen-Mayer. Skizze: Romeo und Julie

Studium der Natur erworben war. Unter den jüngeren Pilotyanern war jenerzeit der Ausdruck «frappant» ein vielgebrauchtes Schlagwort. In dem Bilde der beiden Königinnen lassen die Beleuchtungseffekte an Frappanz gewiss nichts zu wünschen übrig. Die tief liegende Kirche ist von hellem Sonnenlicht durchfluthet, das durch die Spitzbogenfenster hereinbricht, während die beiden schönen Frauen im Vorgrund in düsterem Halbton gehalten sind.

In Ungarn fand das Gemälde die freudigste Aufnahme und schon mit diesem Erstlingswerk hat sich Liezen-Mayer die bis zu seinem Lebensende nicht mehr erlöschende Aufmerksamkeit und Ver-

A. von Liezen-Mayer. Entwurf zum Bühnenvorhang im Theater am Gärtnerplatz zu München

ehrung seines Heimathlandes errungen. Jedenfalls galt er hier wie dort schon damals als grosse aufstrebende Kraft, deren weiterer Entwickelung man mit allen Hoffnungen entgegensehen durfte.

Liezen-Mayer hat sich sein ganzes Leben lang mit Portraitmalerei beschäftigt Es ist zu bedauern, dass viele seiner Leistungen in diesem Fache wenig bekannt wurden, da sie vielfach in den Händen der Besteller blieben und nie zur Ausstellung kamen. In seiner frühesten Zeit malte er das Bildniss seiner Mutter vortrefflich und so sprechend ähnlich, dass die Mitglieder seiner Familie nicht Lobs genug von diesem gelungenen Bilde erzählen können. Unter seinen hervorragenden Portraits ist jedenfalls das seines Freundes Alexander Wagner zu rechnen. In die gleiche Zeit fällt eine als «Demaskirt» bezeichnete Studie.

In Ungarn allerdings ist eines der Liezen-Mayer'schen Portraits berühmt und viel besprochen worden. Es ist dies dasjenige des Cardinalprimas von Ungarn, Simor, den er damals noch als Bischof von Raab malte. Es wird als ausgezeichnet in Auffassung und als glänzend in Bezug auf Malerei geschildert.

Dieser geistreiche, kunstsinnige Kirchenfürst hatte den jungen Künstler, als er noch in Raab wohnte, kennen gelernt und ihn liebgewonnen. Sein Interesse an ihm war kein nur äusserliches, denn

er suchte ihn zu heben und zu fördern, indem er in rascher Folge drei Gemälde bei ihm bestellte, die auch zu seiner vollsten Befriedigung ausfielen. Seine Zuneigung für den Künstler erlosch auch später nicht, denn als Liezen-Mayer schon längst anerkannt und berühmt war, lud er ihn alljährlich in seine Residenz Gran, um ihn und später auch seine Gattin, als liebe Gäste zu empfangen. Das Primatial-Palais wird als Wunderwerk von Geschmack geschildert. Den Haupt- und Konversationssaal desselben zieren nur die Bilder des Kaisers und das oben erwähnte Portrait des Fürstbischofs. Ein Lebensbild unsres Künstlers wäre unvollständig, wollte man nicht in wahrer Hochachtung dieses erleuchteten Kirchenfürsten gedenken, andererseits dürfen wir nicht vergessen, dass auch dieser sein ganzes Leben lang die innigste Dankbarkeit und die wahrste Verehrung für ihn hegte.

Im Jahre 1867 entstanden zwei grosse Gemälde in rascher Aufeinanderfolge.

Schon früher hatte Liezen-Mayer die Freude, unter mehreren Konkurrenten den Preis für eine Skizze: Die «Heiligsprechung der hl. Elisabeth», zu erhalten. Dem Geldwerth nach war er den damaligen Verhältnissen entsprechend, er betrug nicht mehr als zweihundert Gulden, wohl aber wirkte die Anerkennung, die ihm geworden, in hohem Grade ermunternd, um so mehr, da ihm die Münchner Akademie den Auftrag ertheilte, die Skizze in Oel auszuführen. Der Gegenstand musste ihn reizen, da Elisabeth, eine ungarische Königstochter, in diesem Lande gerade so gut als Nationalheilige gefeiert wird, wie in Thüringen, dessen Landgräfin sie wurde, ganz davon zu geschweigen, dass auch andere Orte, wie z. B. Andechs in Oberbayern, sich um die Ehre, ihr Aufenthaltsort gewesen zu sein, streiten. Sie gehört gewiss zu den anmuthigsten, poetischsten Gestalten des Mittelalters und verdient daher mit vollem Rechte den ihr zu Theil gewordenen Cultus. Mit gleicher Berechtigung ist die mildthätige Heilige schon unzählige Mal im Bilde verherrlicht worden, selten jedoch reizvoller und würdiger als in den Darstellungen unseres Künstlers, der sie in mehreren Gemälden verwerthete, unter welchen die «Heiligsprechung» wohl am Meisten im Sinne eines Historienbildes gedacht ist. Das Gemälde ist nun im Besitze von W. Maxwels Blews in Birmingham.

Den grossartigsten, ja geradezu durchschlagenden Erfolg hatte er jedoch mit dem herrlichen Bilde: «Maria Theresia legt im Garten von Schönbrunn das Kind einer Bettlerin an die eigene Brust.» Als es jenerzeit im Münchener Kunstverein zur Ausstellung kam, fand es sofort begeisterte Verehrer und war stets von einer Schaar von Bewunderern umstanden. Mit diesem Bilde, welches wir als Vollbild diesem Hefte beigeben, war der Ruhm Liezen-Mayer's gemacht, denn es erregte überall, wohin es kam, Aufsehen. Er hat sich auch hier wieder als Patriot gezeigt, indem er die in Ungarn wie in Oesterreich gleich hochverehrte Herrscherin in einem Momente darstellte, der sie unserem Herzen nahebringt und uns unwillkürlich an all' das erinnert, was die Geschichte von dem guten Gemüth derselben überliefert hat. Trotz dieses Appells an das menschliche Fühlen, ist doch in dem Ganzen die Hoheit und Schönheit derart gewahrt, dass man auch hierin eine über das Genremässige weit hinausgehende Auffassung anerkennen muss. Er strebte eine gewisse Pracht des Eindruckes und eine Grossartigkeit an, die das Werk viel eher zu einem Geschichtsbild stempelt.

War schon der Vorwurf des Gemäldes packend, so verdiente es auch in anderer Hinsicht vollständig die Beachtung, welche ihm in reichem Masse zu Theil wurde. Ein wahres Schönheits

gefühl geht durch das Ganze. Unähnlich dem, was man in unserer modernsten Zeit für nothwendig hält, ist selbst die Figur der im Schatten lehnenden Bettlerin immer noch fein und edel, die Figur der Herrscherin ist von entschiedenster Hoheit. Die malerischen Gegensätze aber sind gerade so «frappant» gegeben, als diejenigen zwischen den einzelnen Figuren. Meisterhaft ist die Vertheilung von Hell und Dunkel und ebenso die kräftige und doch feine Farbengebung. Nicht wenig trug zu dem berechtigten Aufsehen, welches das Bild erregte, bei, dass die Stoffe in ganz brillanter Art behandelt waren. Maria Theresia trägt eine Robe von Silberbrokat mit blauer Seide, das gepuderte Haar wird durch glänzende Perlenschnüre zusammengehalten, die in der Mitte ein Medaillon in blitzenden Diamanten tragen. Prächtige, reiche Spitzen umhüllen den halbentblössten Arm, farbige Bänder fallen über die unten mit schweren Stickereien versehene Robe — und all das war mit spielender Leichtigkeit gemalt, ganz im Geiste ächten Pilotyanerthums, glänzend in Technik, wahr und mit entschiedener Virtuosität dargestellt. Auch der landschaftliche Theil, Büsche und Astwerk vor einer tonig mattblauen Luft, stimmte in Werth und Farbe vortrefflich zum Ganzen.

Das Bild der grossen Kaiserin im Garten von Schönbrunn war zum Meisterstück Liezen-Mayer's geworden, mit ihm wurde er ein in allen Landen anerkannter Meister der Kunst.

Die Ausstellung desselben hat jedoch damals wesentlich mit zu dem Siege der Pilotyrichtung und zu dem erhöhten Glanz jener Schule beigetragen. Die Erfolge der Jünger strahlten auf den Meister zurück.

A. von Liezen-Mayer. Skizze: Faust

Wenn auch längst selbständig, blieb er doch noch eine Zeit lang in der Akademie, in welcher er mit Alexander Wagner ein gemeinsames Atelier innehatte. Er vollendete dort auch zwei seiner besten und originellsten Schöpfungen.

Die erste derselben war der allen Münchnern und den Besuchern Münchens wohlbekannte Vorhang des Theaters am Gärtnerplatz, von welchem eine kleine Nachbildung dieser Nummer beigegeben ist.

Die Aufgabe, Neues in einem so eng begrenzten Felde zu bringen, ohne in das Konventionelle zu gerathen, war wahrlich keine allzugeringe. Liezen-Mayer war sich dessen wohl bewusst, indem er sich offenbar bestrebte, dem Riesengemälde in gewisser Art den Eindruck eines in höherem Sinne zusammengefassten Bildes zu geben. Schwungvolle Komposition musste von vornherein Bedingung sein. Bei der fast quadratischen Fläche des Vorhanges bot sich hier die kreisförmige Anordnung,

die in so vielen älteren Gemälden, insbesondere der Rafaelzeit, verwendet wurde, wie von selbst. Wir sind nun einmal noch lange nicht so weit, für einigermassen allegorische Darstellungen der Gestalten des griechischen Parnasses entbehren zu können. Auch hier schweben in lichten Wolken die Musen der Schauspielkunst, der Musik, des Tanzes gleichsam in fröhlichem Reigen, während der Ernst des Dramas in einer hochedlen schwarzen Figur mit Maske und Dolch in den Händen versinnbildlicht ist. In toller, lustiger Beweglichkeit schwingt gerade vor ihr der Schalk, in dem das Lustspiel und die Posse verkörpert erscheint, sein närrisches Scepter, im unteren Theile des Vorhanges aber spielen reizende Amoretten mit einer Geige, der sie klimpernde Töne zu entlocken suchen.

Als er zum ersten Mal in Gebrauch genommen wurde, war denn auch der Beifall ein freiwilliger und rauschender. Der Name des Künstlers, der ihn geschaffen, war in Aller Munde. Wie alles Gediegene, hat er im Laufe der Jahre nichts an fesselnder Kraft verloren, man erfreut sich stets auf's Neue seiner Schönheit, wenn man ihn wieder erblickt.

Getragen von Ehre und Ruhm, war Liezen-Mayer in eine Periode freudigsten, erfolgreichsten Arbeitens eingetreten. Er vollendete vor dem Verlassen der Pilotyschule noch ein weiteres Werk, das mächtig zur weiteren Ausbreitung seines Namens beitrug. Eine Heimkehr von der Jagd war es, die er im Vereine mit seinem Freunde Alexander Wagner 1864 durchführte. Der russische Maler Swertschkoff hatte den Künstlern den Auftrag der in Petersburg lebenden Baronin Stieglitz übermittelt, ein grosses dekoratives Wandgemälde herzustellen, welches gleichzeitig mit einem Bilde des damals ebenfalls in frischem Aufblühen begriffenen Makart ihren Speisesaal schmücken sollte.

Wie sehr die beiden, sich geistig so nahe stehenden Freunde in Anschauungen und Auffassung, Kolorit und Technik übereinstimmten, mag beweisen, dass sie die grosse Leinwand einfach durch einen Strich theilten und Jeder seine Hälfte fertig machte, ohne dass das Ganze im Mindesten an Einheitlichkeit verloren hätte. Die Ausstellung der Bilder erfolgte in einem Parterresaal der Alten Akademie. Wer sich erinnert, welches Aufsehen sie zu jener Zeit vorzüglich in den Kreisen der Kenner und Künstler hervorriefen, wird sich auch zurückrufen, dass jene Ausstellung eigentlich den unbestreitbaren Sieg der Pilotyrichtung bedeutete und damit war gleichzeitig die Bahn zu neuem Vorschreiten für die gesammte Münchener Kunst eröffnet. Wir möchten sie als einen der glänzendsten Momente in dem damaligen Kampf des Neuen mit dem Alten bezeichnen. — Der Gegensatz des in hellen sonnigen Farben gehaltenen Jagdbildes zu dem in satten Tönen gemalten Makart's, das schon ganz dessen wunderbares koloristisches Talent verrieth, war eigenartig überraschend. Alle Welt interessirte sich auf das Lebhafteste für die jugendlichen Künstler, die schon so fertige, bedeutende Leistungen darboten, einstimmig wurden die grössten Erwartungen für deren künftige künstlerische Laufbahn ausgesprochen.

1867 verliess unser Künstler die Pilotyschule, jedoch nur der Form, nicht dem inneren Wesen nach, denn wie er ihr schon lange als fertiger Meister angehört hatte, blieb er ihren Grundsätzen auch später treu. Zeitlebens aber hing er in wahrer Verehrung und Dankbarkeit an seinem grossen Meister und bewahrte ihm die tiefste Anhänglichkeit. Andere Richtungen kamen und versanken, er aber hielt stets die Fahne der einmal gewonnenen Ueberzeugung hoch. Nichts konnte ihn erschüttern,

A. von Liezen-Mayer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Barmherzigkeit

L. M. Marold pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Krankenbesuch

Mit Genehmigung der Herren Braun & Schneider in München

die gediegenen Anschauungen, welche sich immer mehr festigten, einer momentanen Strömung zu opfern. Diese Ueberzeugungstreue liegt verschönend über seinem Lebensbild und zwingt uns nach der nun abgeschlossenen Laufbahn zu wahrster Hochachtung.

Hatte sich Alexander Liezen-Mayer in den erwähnten Werken glänzend als Maler bewährt, so warf er sich nun im Besitz des vollsten Könnens auf das Feld der Illustration, für die er als eminenter Zeichner geradezu geschaffen schien. Getreu seinem ganzen Wesen, wählte er vorzugsweise Stoffe, in denen sein Sinn für das Grosse und für die edle Erscheinung zur Geltung gelangen konnte. Eine ganze Reihe von in Holzschnitt vervielfältigten Zeichnungen zu Schiller und Goethe entstand, denen erst später seine grösseren Illustrationswerke folgten. Wir werden bei Besprechung dieser Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen, können jedoch auf die mehrfach in unserem Text eingesprengten Illustrationen und Illustrationsentwürfe verweisen, welche von der flotten und doch wieder streng geschulten Art seiner Zeichnung beredtes Zeugniss ablegen.

A. von Liezen-Mayer. Skizze: Romeo und Julie

Das Jahr 1870 brachte unserem Künstler insofern eine grosse Veränderung, als ihm durch den Obersthofmeister Prinzen von Hohenlohe der ehrenvolle Auftrag übermittelt wurde, das Portrait des Kaisers von Oesterreich zu malen. Er führte diesen in so bedeutender Art aus, dass aus den Kreisen des Hofs und des Adels jenes Landes eine grosse Anzahl weiterer Aufträge einliefen. Wie schon erwähnt, war Liezen-Mayer's Begabung für das Portraitfach hoch anerkennenswerth und, da eine Bestellung der anderen folgte, sah er sich zwei Jahre lang, ausschliesslich mit Bildnissmalerei beschäftigt, in Wien zurückgehalten. Erst 1872 konnte er nach München zurückkehren. Grosse Entwürfe waren in seiner Seele lebendig, er ging neuem Schaffen, frischer Thätigkeit entgegen — er war in die glücklichste Periode seines künstlerischen Wirkens eingetreten.

Aber auch ein anderes, nicht mehr verlöschendes Glück sollte ihm ungeahnt erblühen.

Er lernte eine durch Geist und Schönheit gleich ausgezeichnete junge Amerikanerin kennen, deren liebenswürdiges Wesen ihn fesselte und bezauberte. In den Kreisen, in welchen sie verkehrte.

war sie allgemein als «Feenweibchen» (fairy like lady) bekannt und verdiente wahrlich eine, sie in ihrer reizenden Anmuth treffend charakterisirende Bezeichnung. Dass sie einen so begabten und berühmten Mann, dessen Herzensgüte aus seinen Augen leuchtete, lieben lernte, sobald sie ihn einmal in seinen trefflichen Eigenschaften erkannt hatte, scheint nur natürlich, unser Künstler aber war hochbegeistert von den Vorzügen eines so feengleichen Wesens. Liebe fand Gegenliebe und hochbeglückt führte er seine Braut, die seinetwegen zur katholischen Religion übergetreten war, zum Traualtar. Sie schuf ihm ein herrliches Heim, das durch Geist und die Pflege der Kunst verschönt, sonnig auf sein ganzes übriges Leben einwirkte.

Dass es einem Künstler von dem Rufe Liezen-Mayer's an einem Kreise von Verehrern und Bewunderern nicht fehlen konnte, ist wohl selbstverständlich. Bald schaarten sich auch zahlreiche Schüler und vornehmlich Schülerinnen um ihn, die alle begeistert zu ihm aufblickten. So wurde er Haupt und Seele einer kleinen, jedoch sehr gewählten und geistig anregenden Malerakademie, die selbst Persönlichkeiten aus den höchsten Kreisen unter ihre Mitglieder zählte. Allen voran an Begeisterung für das Schöne und Wahre, ein Künstler durch und durch, in der That und im Denken, ging der Meister.

Welch ausgezeichneter Lehrer er war, kann am Besten durch das liebevolle Angedenken erwiesen werden, welches ihm Alle, die je das Glück seiner Belehrung genossen, im Herzen erhalten. Er wollte nur und einzig das Gute, aber es that ihm selbst wehe, zu tadeln oder gar das Talent abzusprechen. Freudig förderte er, wo er nur konnte, halb aus Begeisterung für die Kunst, zur anderen Hälfte aus gutem Herzen. Es beglückte ihn, zum Glück seiner Schüler beizutragen, ihre Erfolge galten ihm wie seine eigenen. Nichts lag seinem edlen Charakter so ferne, als Neid und Missgunst, sogar eine ihm angeborene Neigung zum Sarkasmus wusste er stets zu unterdrücken, da er nur vorwärts bringen, nie aber verletzen oder niederdrücken wollte.

Eine so produktive Künstlernatur konnte aus dem erweiterten Wirkungskreise nur erneute Anregung schöpfen. In der That macht sich in jenen Jahren ein grosser Aufschwung seines ganzen Schaffens geltend. Bewunderungswerthe Thatfrische und Schaffensfreude beseelte ihn.

Anfang der siebenziger Jahre entstand wieder ein bedeutendes Gemälde, das wir in seiner Wirkung und Komposition, sowie in dem aussergewöhnlichen Anklang, welchen es gefunden, direkt neben seiner Maria Theresia im Garten von Schönbrunn stellen möchten. Es war dies: «Elisabeth von England das Todesurtheil der Maria Stuart unterschreibend.»

Mit grossem Takt ist hier der Augenblick des Zögerns vor der endgiltigen Unterschrift des verhängnissvollen Schriftstückes gewählt. Die Königin greift gerade nach der Feder, in ihrem Antlitz ist der Kampf der Aufregung und die schliesslich gewonnene Festigkeit des Entschlusses deutlich zu lesen. So recht ein Thema nach dem innersten Sinne unseres Künstlers — die stolze, geschichtlich grosse Königin, die doch von den Dämonen kleinlicher Eitelkeit besessen, nun im Gefühl verletzten Stolzes zur That schreitet, eine Frauengestalt, die seiner Auffassungsgrösse den besten Vorwurf bietet. Gewiss erscheint es, dass auch dieses Gemälde, ebensogut wie zahlreiche Darstellungen Elisabeths, nicht unbeeinflusst durch Schiller's dichterische Schilderung des Charakters jener Königin, die mit wirklicher Grösse doch noch immer die Schwächen des Weibes verbindet, geblieben ist. Was aber die malerische

Gestaltung, die Komposition und die Durchführung betrifft, haben wir es auch hier wieder mit dem Werke eines hochtalentirten Vertreters der Pilotyrichtung zu thun, jedoch nur insoferne der als zur Selbstständigkeit durchgedrungene Künstler seine Abstammung aus jener epochemachenden Schule nicht verleugnen mag. Das Gemälde ist in den Besitz der Kölner Nationalgalerie übergegangen. Zu den schönsten Darstellungen, welche Liezen Mayer überhaupt geschaffen, gehört unbedingt seine «Heilige Elisabeth, die Nackten bekleidend»; hatte er schon im Beginne seiner Laufbahn durch eine «Heiligsprechung der Elisabeth» ermuthigenden Erfolg, so hielt er auch durch sein späteres Leben das anmuthige Bild der schönen ungarischen Königstochter fest, um es in mehreren Werken zu verwenden. Unsere beigegebene Illustration und die Reproduktion einiger Entwürfe zeigen, wie sehr er sich mit einem so dankbaren Vorwurf beschäftigte. Letztere bieten besonderes Interesse, da aus ihnen zu ersehen ist, wie er in verschiedenen Stellungen die für den Moment am Besten geeignete Bewegung seiner Figuren zu finden suchte.

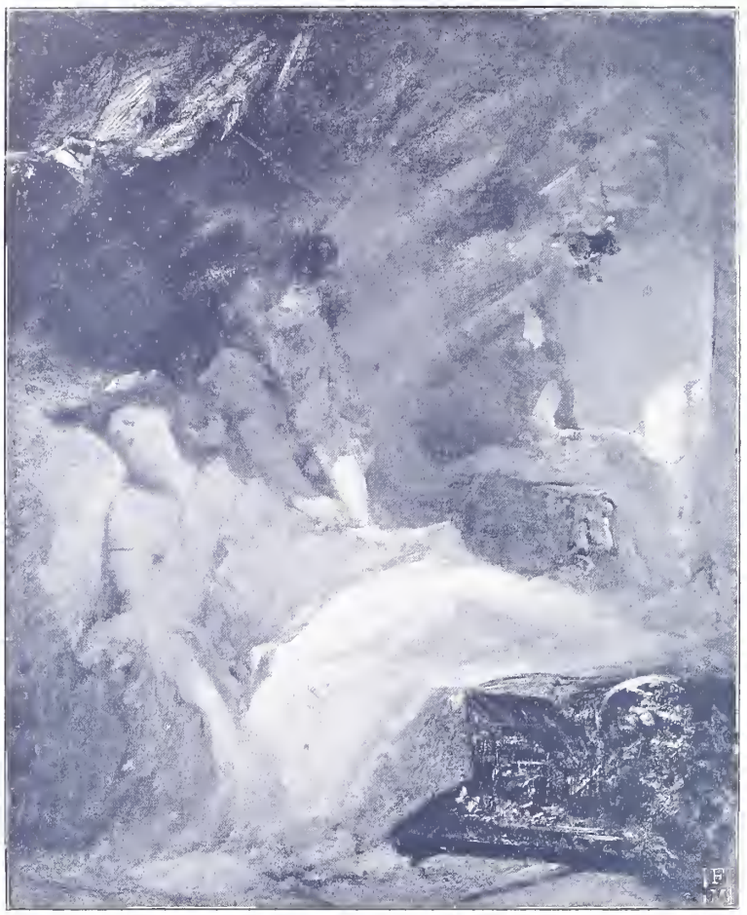
Das Bild, in welchem die Landgräfin ihren Mantel von der Schulter nimmt, um die Hungernden und Frierenden zu schützen, hat er einigemal behandelt. In der einen Darstellung geht die einfach zu Herzen sprechende Handlung in einem stallartigen Raum vor sich, über welchen hinaus man die beschneite Wartburg erblickt. Wir möchten der in unserer Illustration wiedergegebenen Variante den Vorzug geben, da hier die reizvolle Figur, da sie sich von der hellen in tiefem Schnee liegenden Landschaft abhebt, um so klarer in Erscheinung tritt. Wie schon öfter erwähnt, war unseres Künstlers Ideal die edle und schöne Frau. Wie hätte er ein holderes, liebreizenderes Wesen erfinden können, als die von dem goldnen Schimmer der Sage umwobene Heilige, wie einen schöneren Moment als den, da sie gerade im Begriff ist, Werke der Mildthätigkeit zu thun. Der Ausdruck dieses feinen Gesichtes ist geradezu ergreifend. Nicht minder rührend erscheint das zu ihren Füssen in Noth und Entbehrung zusammengesunkene Weib, welches dankerfüllt zu dem gütigen Antlitz der Fürstin emporblickt. Das Edle, Himmlische, das der Künstler in deren Gestalt, deren Züge legen wollte, hat er überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Der sich immer mehr und mehr ausbreitende Ruf Liezen-Mayer's brachte es mit sich, dass ihm Ehren und Auszeichnungen zu Theil wurden, unter welchen seine 1876 erfolgte Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste Münchens hervorgehoben sein mag.

Hatte er sich auch schon länger mit einzelnen Illustrationen beschäftigt, so fällt doch in das Ende der siebziger Jahre seine Hauptthätigkeit auf diesem Gebiete. In dem gesammten deutschen Illustrationswesen ist seit Mitte jenes Jahrzehnts ein grossartiger Aufschwung zu verzeichnen, der am Auffallendsten zu Tage tritt, wenn uns etwa jetzt ein früher erschienenes Werk in die Hand fällt und wir mit Kopfschütteln die primitive Art jener Holzschnitte betrachten müssen. Die Verleger waren endlich zu der Ueberzeugung gekommen, dass es in der hergebrachten Weise nicht mehr gehen könne, dass überhaupt ein neuer und ächt künstlerischer Geist umgestaltend wirken müsse, um mit dem Verflachten aufzuräumen.

Unser Liezen-Mayer ist unter die durchgreifendsten Reformatoren auf diesem Felde zu zählen. Er ergriff mit Freude eine Beschäftigung, die ihm, seiner ganzen Art nach, vorzugsweise zusagen

musste. Er war, wie schon erwähnt, ein Zeichner ersten Ranges, dass aber in der Illustration nicht nur die Zeichnung allein, sondern auch der Bildeindruck zu geben, dass sie überhaupt weit über das rein Illustrative zu heben sei, haben damals nur wenige Künstler richtig erfasst, ihm aber gebührt unter diesen das Verdienst, Werke voll Kraft und Mark geschaffen zu haben, die weit über das Vorhergegangene hervorragen. Einestheils musste es ihn reizen, die Werke der grossen Dichter in neuem und zeitgemässem Ausstattungsgewande zu bringen, andrerseits war dem, im Innersten zu tiefster Poesie neigenden Künstler Gelegenheit geboten, seine Gestaltungskraft walten zu lassen. Als weiterer Ansporn muss die Thatsache gelten, dass in jenen Jahren gar manche unserer Lieblingsschriftsteller — nennen wir unter ihnen Gustav Freitag — noch kaum einen, ihrem Geiste entsprechenden Illustrator gefunden hatten. Uebereinstimmend mit seiner ganzen Denkweise hat sich unser Künstler fast durchgängig Stoffe von gewisser Grossartigkeit gewählt, seltener solche, die mehr zum Anheimelnden oder Gemüthlichen neigen. Er war nun einmal der historisch strengen Auffassung ergeben und diese verleugnet sich wiederum in seinen Illustrationswerken nicht.



A. v. Liezen-Mayer. Skizze

A. von Liezen-Mayer. Skizze: Grethchen

Sein Hauptwerk unter diesen ist die illustrirte Ausgabe des Goethe'schen Faust, das ihn unablässig lange in Thätigkeit hielt und jedenfalls, da es die weiteste Verbreitung fand, am Mächtigsten zur Popularität seines Namens beigetragen hat. Freilich, frischer Wagemuth gehörte dazu, nur mit einiger Aussicht auf Sieg in einem Gebiete neu aufzutreten, das vorher schon von den

bedeutendsten Meistern der Epoche gepflanzt worden, in welchem schon manch Eigenthümliches geleistet war. Ob aber der Faust eines Cornelius ganz der in das Volk eingedrungenen Gestalt desselben entsprechen konnte, mag in mancher Hinsicht zu bezweifeln sein, zum Wenigsten ist er nie eigentlich populär geworden. Kreling's Faustillustrationen dagegen hatten sich schon grösserer Verbreitung zu erfreuen.

Liezen-Mayer wollte Körnigeres bieten. Ebenso bedeutend wie in seinen Gemälden traten hier seine Vorzüge als Maler zu Tage und das Eine ist sicher: er redete gewiss eine dem Volke mehrzusagende Sprache, als seine Vorgänger. Seine Gestalten sind uns und unseren neueren Begriffen näher gerückt, wir können sie unter uns lebend denken und bei allem Ernst, bei wirklicher Grösse sind sie doch nicht dem Menschlichen so sehr entrückt, wie die ideal gehaltenen und halbklassischen Figuren, die man früher einem Faust, der doch urdeutsch sein soll, und einem deutschen Gretchen zu substituiren suchte. Es ist und bleibt merkwürdig, dass der erste und berufenste Illustrator des deutschen Goethe ein Ungar sein musste, der allerdings seine zweite Heimat in unsrem Lande gefunden hat.

A. von Liezen-Mayer. Entwurf

Ein Glück, dass ein junger aufstrebender Verlag, Theodor Ströfer in München, in richtigem Erkennen, dass Alles darangesetzt werden müsse, ein wahrhaft künstlerisches Werk zu bringen, nichts scheute, um es auch in würdigster Art erscheinen zu lassen. Das fertige Faustwerk konnte sich siegreich neben die gerade in jenen Jahren sehr in die Höhe strebenden Publikationen des Auslands und speciell Frankreichs stellen. Der gesunde Realismus war in diesem Felde überhaupt noch selten, vorzüglich in Süddeutschland, in München und Stuttgart, wo bis dahin die Illustration hauptsächlich im Stile der «Fliegenden Blätter» oder von «Ueber Land und Meer» gepflegt wurde. Ohne alles Bedenken kann man daher

sein Faustwerk bahnbrechend nennen, da es zuerst gezeigt hat, zu welcher Höhe man kommen kann. Die Art der Vervielfältigung war ebenfalls neu. Der Stahl- und Kupferstich wurde in Verbindung mit dem volksthümlicheren Holzschnitt angewendet. Die prächtigen Allegorien und Randzeichnungen, die mit richtigem Geschmack an den Stil der Goethezeit anklingen, wurden im Verein mit unserm Künstler von seinem Freunde, dem weitbekannten Rudolf Seitz, hergestellt.

In der grossen Kunstausstellung und Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1876 waren zwei Kabinette mit fünfzig Kartons zu den Illustrationen angefüllt, die damals von Pecht als ausgezeichnet durchgeführt, sehr rühmend hervorgehoben wurden. Die Lieferungsausgabe begann in jenem Jahre, bald auch in französischer, englischer und holländischer Uebersetzung. Die Aufnahme im Publikum übertraf alle Erwartung, so dass die Verlagshandlung sehr bald darauf eine wohlfeilere und handlichere Ausgabe in Quart folgen lassen konnte. Den zweiten Theil des Faust hat sie später mit Illustrationen von Max Klinger herausgegeben.

Auch die Illustrationen zu Scheffel's «Ekkehard» waren eine, unserem Künstler sehr sympathische Aufgabe. Einige Entwurfzeichnungen zu denselben sind der gegenwärtigen Nummer beigegeben.

Wieder im Verlage von Theodor Ströfer erschien in zweiunddreissig Blättern von Liezen-Mayer das «Lied von der Glocke». Ist doch Schiller's unvergleichliches Gedicht im Grunde schon so anschaulich, ja förmlich malerisch gedacht, ist es doch so sehr Gemeingut des Volkes geworden, dass es naheliegt, wie sehr es den geistvollen Illustrator reizen musste, das herrliche Lied in einer Reihe von Bildern zu verkörpern. In der That haben vor und nachher gar Viele sich an eine solche Aufgabe gewagt, kein Geringerer als Schwind, ein Neureuther u. A. hatten werthvolle künstlerische Darbietungen gebracht, das Umfassendste aber hat sicherlich Liezen-Mayer geboten. Rechnen wir dazu noch die auf diesem Gebiete seither mehr oder weniger vernachlässigte naturalistische Wahrheit, den Ernst und die bei unsrem Künstler stets wiederkehrende Grösse der Auffassung, so wird man die lebhafte Antheilnahme des Publikums in jeder Hinsicht berechtigt finden. Die Kartons zu diesem Werke füllten auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung 1879 zwei Kabinette. Eine Quartausgabe desselben kam 1878 heraus.

Wenn auch der Zeitfolge nach schon früher entstanden, müssen wir doch an dieser Stelle der ausgezeichneten Illustrationen zu Shakespeare gedenken, welche in der bei Grote in Berlin erschienenen Shakespearegalerie Aufnahme fanden. Wenn wir aus diesen des Beispiels halber eine herausgreifen, so mag sie als charakteristisch für die Uebrigen gelten.

Wie produktiv unser Künstler war, zeigt sich, dass er ausserdem noch mit Illustrationen zu Gustav Freitag's Ingo und Ingraban beschäftigt, doch noch dazwischen viele Portraits malte. Eines der besten dieser war das Bildniss des als fröhlichen Dichter, Zeichner und Kompositeur bekannten und beliebten Grafen Franz von Pocci, dessen charaktervoller Kopf allerdings wie geschaffen für die malerische Wiedergabe erschien.

Ein so bedeutender Künstler, dessen Name allmälig des ausgebreitetsten Rufs genoss, musste natürlich mit Anerbietungen aller Art bedacht sein und es fehlte nicht, dass man ihn in andere aufstrebende Kunststädte zu ziehen suchte. Im Allgemeinen jedoch war sein schlichter Sinn wenig für

A. von Liezen-Mayer. Studie

Ehrungen, Titel oder Auszeichnungen eingenommen. Die Kunst blieb ihm sein Ein und Alles, in ihr suchte er lange Zeit das alleinige Feld seiner Thätigkeit. Nur einmal machte er eine Ausnahme, wenn auch hier wieder nur seine Begeisterung für die Kunst, sein edler Drang, zu fördern, wo er nur konnte und daneben sein Wunsch, junge Talente zu heben, den hauptsächlichsten Ausschlag gab.

Im Jahre 1880 erhielt er einen ehrenvollen und schmeichelhaften Ruf als Direktor der Stuttgarter Kunstschule, der ihm einen grossen und angenehmen Wirkungskreis in Aussicht stellte. Nicht übereilt, sondern erst, nachdem er, um ein Bild von den dortigen Kunstzuständen zu gewinnen, einige Tage die schwäbische Hauptstadt besucht hatte, entschloss er sich zur Annahme. Wohl hatte man das in den höheren Kreisen schon länger erkannt, dass Stuttgart anderen Städten in Pflege der Kunst nachstehe. Das Streben nach Besserung zeigte sich in den Bauten, welche der Kronprinz und einige reiche Grossindustrielle errichteten, die klar vor Augen legten, dass man in neue Bahnen einlenken müsse, zum anderen war in jener Zeit eine gewisse Rivalität unter den deutschen Residenzstädten eingetreten. Die Berufung Liezen-Mayer's bewies, dass man auch in Stuttgart zur Einsicht kam, es müsse Durchgreifendes geschehen. Er aber konnte sich nicht entschliessen, nur an dem Alten weiterzubauen, nein, er äusserte reformatorische Wünsche, er stellte weitgehende Bedingungen, nach deren Erfüllung die dortige Kunstschule erst mit Recht ihren Namen verdiente.

Zur Ehre der massgebenden Persönlichkeiten sei es gesagt, dass alle seine Vorschläge nicht nur keinen Widerstand fanden, sondern ganz in seinem Sinne angenommen wurden.

Unser Künstler vollendete vor seiner Uebersiedelung noch mehrere Gemälde. Sei es als bezeichnend für seine einfache, schlichte Denkweise erzählt, wie er dem Vorhaben seiner zahlreichen Münchner Verehrer und Freunde, ihm zum Abschied ein prächtiges Künstlerfest zu veranstalten, heimlich aus dem Wege ging, indem er plötzlich nach Venedig reiste, um von dort nach seinem neuen Bestimmungsort zu gehen. Mit ächt künstlerischem Feuereifer, mit einer Fülle nutzbringender Ideen betrat er seinen neuen Wirkungskreis. Er betheiligte sich sofort als Juror und Comitémitglied

an der damals stattfindenden Württembergischen Landesausstellung, für welche er auch das Plakat gefertigt hatte, sein grösstes Wirken aber fand er in der Gründung des Vereins zur Förderung der Kunst, der so ersichtlich gedieh, dass er schon nach Ablauf eines Jahres über ein Kapital von achtzigtausend Gulden verfügte, nach einem weiteren Halbjahre jedoch ein Atelierhaus nebst den Wohnungen für die Künstler erbauen konnte.

Anerkennung folgte dem erspriesslichen Wirken. Der König verlieh ihm den Württembergischen Kronorden I. Klasse und erhob ihn damit in den Adelstand. Sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, dass ihm auch der Kaiser von Oesterreich später die hohe Auszeichnung des Franz Josephordens, Bayern aber den Michaelsorden verlieh.

Neben den Pflichten seines Berufes war seine Zeit besonders durch zahlreiche Portraitaufträge und durch die Fertigstellung einiger Gemälde für den königlichen Hof in Anspruch genommen. Ausserdem vollendete er in Stuttgart die hl. Elisabeth für die Pester Nationalgalerie.

Trotz allem Angenehmen, das ihm Stuttgart bieten konnte, währte sein dortiger Aufenthalt nicht länger als drei Jahre. Es ist denkbar, dass nach und nach die immerhin engeren Lebensverhältnisse der Stadt einwirkten, oder, dass es ihn selbst nach einem grösseren Kunstcentrum zog, vielleicht auch konnte er München, das doch unter allen deutschen Städten den besten Boden für ein ächtes Kunstleben aufweist, nicht vergessen — genug, 1883 siedelte er wieder dahin über. Glücklicherweise sollte es ihm auch hier an einem angemessenen Wirkungskreise nicht fehlen. Seine Berufung als Professor der Akademie der bildenden Künste erfolgte und bald finden wir ihn wieder in neuem frohem Schaffen.

Wer, wie Verfasser dieses, je das grosse Atelier, welches er in dem Gebäude der Neuen Akademie bezogen, besuchte, wird die dort verlebten Stnnden in treuem Gedächtniss bewahren. Fesselten zuerst die Werke grössten Formats, die dort ihrer Vollendung entgegengingen, so wurde man nicht müde, daneben die herumstehenden kleineren Bilder oder zahlreiche Entwürfe, Skizzen und Studien zu bewundern. Nicht der in unseren Tagen so vielfach angebrachte kleine Kram von hunderttausend malerischen Sachen und Sächelchen bestrickte das Auge, im Gegentheil, eine gewisse vornehme Einfachheit ging durch das Ganze. Man erhielt sofort den Eindruck, in den Arbeitsraum eines bedeutenden Künstlers eingetreten zu sein, in welchem Nichts störte und in welchem sich die Aufmerksamkeit des Besuchers sofort auf die im Entstehen begriffenen Werke richtete. Trotz alledem hatte der riesengrosse Raum sein Anheimelndes. Kam man aber in das Gespräch mit dem Meister, das sich hier naturgemäss fast stets um Kunst und Poesie drehte, da wurde man durch dessen Aeusserungen auf das Höchste gefesselt, da begriff man erst ganz, wie durch und durch er künstlerisch dachte und wie er in allen verwandten Fächern und besonders in den Werken der Dichter zu Hause war. Es waren Augenblicke geistigen Genusses, welche man in solcher Unterhaltung durchlebte. War aber von Werken anderer Künstler die Rede, dann war stets zu bemerken, wie wohlwollend, wie alles Gute anerkennend sein Urtheil war. In Allem verrieth sich seine Seelengüte — ist es da zum Verwundern, wenn seine Freunde und Schüler, wenn Alle, die ihm näher oder ferner standen, mit begeisterter Liebe und Verehrung an ihm hingen.

A. Fink pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Winterabend

Ed. Grützner del. Phot. F. Hanfstaengl, München

Carl Spitzweg im Atelier

Liezen-Mayer's rastlose Thätigkeit, seine unermüdliche Arbeitskraft führte ihn wieder zum Schaffen neuer Werke und abermals ist es eine edle und schöne Frau, deren ächte Weiblichkeit auch von der Geschichte verherrlicht wird, die ihn zu einem der besten Gemälde seiner späteren Zeit begeisterte. Allerdings hatte er seine «Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I.» schon in Stuttgart angefangen, ihre Durchführung und Vollendung fiel jedoch in seinen Münchener Aufenthalt. Auch dieses ist wiederum ein Geschichtsbild im besten Sinne des Wortes. Liezen-Mayer hat den packenden Augenblick als Vorwurf seines Gemäldes gewählt, in welchem die schöne Philippine dem Kaiser ihre drei lieblichen Kinder vor Augen führt und vor ihm in die Kniee sinkt, die Begnadigung des geliebten Gatten zu erflehen. Gewiss ein der malerischen Behandlung würdiger Stoff!

A. von Liezen-Mayer. Skizze: Venus und Tannhäuser

Der deutsche Kaiser hatte damals die Absicht, dem kgl. Theater in Hannover einen neuen Vorhang zu schenken. Die Wahl des ausführenden Künstlers fiel auf unseren Liezen-Mayer, dessen Leistung auf diesem Felde schon allbekannt war. In seinem Hauptmotiv ist dieser wohl demjenigen des Münchener Gärtner theaters sehr ähnlich, doch eigentlich wieder eine neue und sehr schwungvolle Komposition. Der in dem Atelier des Künstlers aufgestellten grossen Skizze nach zu urtheilen, ist er in der Farbe sehr einheitlich, licht in Licht gehalten, auch ist der architektonischen Umrahmung erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Sämmtliche Blätter Hannovers waren einstimmig im Lobe des prächtigen Werkes und bei der ersten Vorstellung wurde es von dem Publikum mit geradezu jubelndem Beifall begrüsst.

Es wäre weit gefehlt, wollte man vermuthen, die Beschäftigung mit den grossen historischen Gemälden hätte den Meister zu einer gewissen Einseitigkeit geführt. Neben diesen entstand das Verschiedenartigste: So eine vom Fürstprimas von Ungarn angekaufte «Flucht nach Egypten» (1878), ein reizvolles Bild: «Im Frühling», in welchem er seine inniggeliebte Tochter Cora verherrlichte, dann «Der ersten Liebe goldne Zeit», ein ländliches Liebespaar unter blühenden Bäumen, oben schwebt ein Genius der Liebe und des Frühlings und unter der Bezeichnung: «Ob ich dich liebe» ein Liebespaar im Kostüm der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Unter diejenigen Gegenstände, welche ihn dauernd fesselten und zu wiederholten verschiedengearteten Ausführungen reizten, gehört Romeo und Julia. Dem begeisterten Verehrer Shakespeare's

galt dessen hohes Lied der Liebe immer als eines der herrlichsten Dichtwerke, die jemals entstanden, und stets versuchte er wieder die ganze Poesie desselben in malerischer Wiedergabe vor Augen zu führen. Es sei hier auf die in dieser Nummer enthaltene Illustration hingewiesen.

In der ungarischen Abtheilung der grossen Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 in München war wieder eines seiner bedeutendsten Gemälde ausgestellt: «Der jugendliche Mathias Hunyady, dem die Kunde von seiner Erhebung zum König von Ungarn überbracht wird.»

Wer, der damals den Meister in vollster Schaffensfreude an diesem Bilde arbeiten sah, hätte ahnen hönnen, dass es sein letztes grösseres Werk sein sollte, wer bedauert nicht, einem noch so lebensvollen Wirken ein zu frühes Ende gesetzt zu sehen, denn das Gemälde ist noch ebenso kräftig und markig gemalt, als diejenigen seiner früheren Tage. — Der Knabe Mathias Hunyady war bei dem König von Böhmen, dessen Tochter ihm gezwungen anverlobt wurde, internirt. Gerade während der Unterrichtsstunde erhält er dort durch die Abgesandten Ungarns die grosse Nachricht, dass er König geworden. Meisterhaft ist der Ausdruck in den Mienen des in schöner Haltung stehenden Jünglings, in welchen sich die freudige Ueberraschung zugleich mit der Vorahnung des Ernstes seiner künftigen hohen Stellung spiegelt, ausgezeichnet ist die Wirkung der Botschaft auf den sich von seinem Sitze erhebenden Lehrer und die Uebrigen geschildert. Die Schaar der Abgesandten aber ist äusserst malerisch und lebensvoll zusammengestellt. — Das ausgezeichnete Bild zierte die Millenniumsausstellung in Budapest. Dort wurde es mit grosser Begeisterung als ungarisches Historienbild begrüsst, seinem Schöpfer aber wurde die grosse goldene Medaille zuerkannt.

An die Arbeiten für dieses Gemälde reihten sich nun einige grosse und wichtige Aufträge, vor Allem sollte Liezen-Mayer das Bildniss des Kaisers von Oesterreich, dann aber auch dasjenige Kossuth's malen. Mitten aber in rastlosem Arbeiten und im Genusse des wohlverdienten Ruhmes überfiel ihn eine, wie sich leider zu bald herausstellte, nicht mehr zu heilende Krankheit.

Welche Beängstigung im Schosse seiner kleinen Familie, die mit allen Fasern des Herzens an ihm hing, welche Unruhe im Kreise seiner Freunde, da sich im Anfang dieses Jahres das furchtbare Leiden, der Leberkrebs, einstellte. Wie schneidend war der Gegensatz zu dem Fluthen und Treiben des Carnevals, der damals ganz München in Athem hielt! Er selbst ahnte wohl, dass es dem Ende entgegenging, aber in all' seinen Leiden hatte er nur Worte des Dankes für seine Angehörigen, die in rührender Sorge für ihn bemüht waren, nur Ausdrücke liebenswürdiger Anerkennung für seinen Freund Professor Alexander Wagner, der mit den Familienangehörigen wetteiferte, ihm beizustehen.

Die einzige Hoffnung, ein so theures Leben zu erhalten, war noch in der Vornahme einer schweren und unter allen Umständen gewagten Operation zu finden. Zu diesem Zwecke wurde es nöthig, den Leidenden in die chirurgische Klinik überzuführen, wo nun der behandelnde Arzt, Prof. Dr. Angerer, in hingebendster, selbstlosester Art nicht mehr von seinem Schmerzenslager wich und Alles that, was menschliche Kunst und Wissenschaft vermögen. Ihm gebührt dafür die höchste Anerkennung. Vergebens aber waren alle Bemühungen und auch die liebevollste Fürsorge, in der seine Gattin, sein Freund und die Schwestern der chirurgischen Klinik wetteiferten. Am 19. Februar d. J. erlöste ihn der Tod von seinem Leiden.

Was Münchens Kunst in dem Dahingeschiedenen verloren, glauben wir nach dem, was wir in dem Vorhergegangenen über seine Werke gesagt haben, kaum nochmals erwähnen zu müssen, denn diese reden eine weit über sein Grab hinaus vernehmliche Sprache und werden seinen Namen auch in Zukunft nicht vergessen lassen. War doch auch die Theilnahme, die sich während der Krankheit, bei seinem Heimgang und bei dem Begräbniss zeigte, eine so allgemeine und rührende, dass sie mehr als Alles bewies, welcher Beliebtheit in allen Kreisen sich der liebenswürdige Künstler bei Lebzeiten erfreut hat. Zahllos waren die Blumenspenden und Aufmerksamkeiten, die ihm an seinem Krankenlager zu Theil wurden. Der Prinzregent von Bayern erkundigte sich öfter persönlich oder liess täglich nachfragen, ebenso die Mitglieder des königlichen Hauses, unter welchen die Prinzessinnen, Töchter des Prinzen Ludwig Ferdinand, dem verehrten Lehrer einige selbstgemalte Gläser zum Gebrauch in seiner schweren Krankheit übersandten. Wahrhaft grossartig aber war die Betheiligung, als man den beliebten Künstler zur letzten Ruhestätte brachte. Ein grosser Theil der Münchener Künstlerschaft, sämmtliche Professoren der Akademie, ihren Direktor v. Löfftz an der Spitze, viele Studirende und Theilnehmende aus allen Ständen begleiteten den Sarg. Der amtirende Geistliche wies in seiner Rede auf den Lebenslauf und die Verdienste des Verstorbenen hin, dann schloss die ergreifende Feier damit, dass von vielen Korporationen wie von dem Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste, von den Studirenden derselben, dann von der Münchener Künstlergenossenschaft, dem Albrecht Dürerverein, dem Ausstellerverband u. v. A. m. herrliche Kränze niedergelegt wurden.

A. von Liezen-Mayer. Entwurf

Wir erachten es für Pflicht, nachdem wir die künstlerische Laufbahn in der Reihenfolge seiner Werke zu betrachten versucht haben, nicht zu schliessen, ohne auch dem Menschen Liezen-Mayer den ehrenvollsten Nachruf zu weihen. Er, der sein ganzes Leben dem Ideal der Schönheit zustrebte, war auch in seinem Thun und Lassen von diesem Ideale beseelt. Wer, der ihn näher kannte, war nicht von seinen liebenswürdigen Eigenschaften entzückt, wie wunderbar, Herz und Geist erquickend war das Leben in seinem Hause, welch unendliche Liebe trug er seinen Angehörigen entgegen. Selten und ehrend war seine Freundestreue, herzlich wohlwollend sein Verhältniss zu seinen Schülern.

Eines aber, das nicht bekannt, da er geflissentlich vermied, es an die grosse Glocke zu hängen, kann nun nach seinem Tode gesagt werden: er that Gutes und streute Wohlthaten aus, wo immer er konnte. Wir können uns nicht versagen, die kleine Erzählung einer Thatsache, die mehr als alle Worte zeigt, in welcher Art er in solchen Fällen handelte, hier einfliessen zu lassen.

Kurz nach dem Tode des Künstlers schickte die Wittwe einige spät angekommene Blumenspenden durch einen Dienstboten nach dem Grabe, welcher dort eine alte Frau herzlich weinend fand. Bald entspann sich ein Gespräch, in dessen Verlauf diese sagte, dass sie nun ihren einzigen Wohlthäter verloren habe, der sie und ihren Sohn schon Jahre lang erhalten und Letzterem ermöglicht habe, etwas Tüchtiges zu erlernen. Weder die Angehörigen, noch irgend Jemand hatte ja das Geringste davon gewusst und da jene Frau ihren Namen nicht nannte, ist es ihnen bis heute noch nicht gelungen, herauszubringen, wo sie zu finden, um das Liebeswerk des Verstorbenen auch ferner fortsetzen zu können.

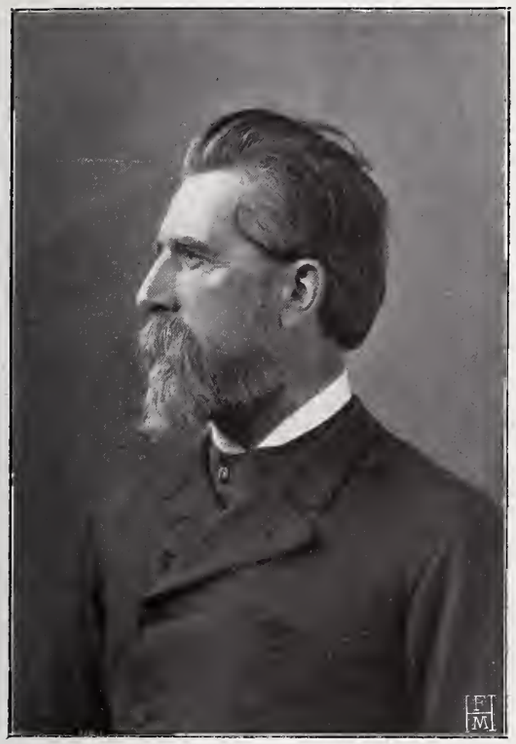
Es erscheint keineswegs leicht, über Liezen-Mayer's Kunst ein zusammenfassendes Urtheil abzugeben. Er war eine grosse, starke Natur, die dem Kleinlichen ebenso abhold war als dem Weichlichen. Von Jugend auf Darstellungen voll Kraft und Bewegung oder auch solchen von Hoheit und seelisch ergreifendem Eindruck zugeneigt, war er für das Historienbild gleichsam vorausbestimmt. Seine entschiedene Individualität konnte durch seine gediegene Schulung wohl in Grenzen gehalten, nie aber verwischt oder gar unterdrückt werden. So geht denn durch alle seine Werke ein Zug von dramatischem Leben, dem sein Sinn für glänzende Farbengebung, sein Geschick in Vertheilung der Massen und ebenso für die Wirkung der dem Stoffe angemessensten Beleuchtung wesentlich zu Hilfe kommt. Insbesondere muss dabei betont werden, wie ihm der geistige Ausdruck seiner Figuren und hier vorzüglich der Hauptfiguren seiner Gemälde stets die Hauptsache blieb, dem er alles Uebrige unterordnete. Rechnen wir dazu die strenge und gediegene Art der Zeichnung und eine von dem Künstler stets wieder gesuchte und als wesentlich erachtete ungemeine Sicherheit des Vortrags, so erscheint es klargestellt, dass eine, auf solchen Vorzügen aufgebaute Künstlerlaufbahn zu den grössten Erfolgen führen musste.

Wenn der Dahingeschiedene so oft betonte, der wahre Künstler dürfe nie etwas malen, das nicht ihm selbst und damit auch dem Beschauer zur wirklichen Befriedigung gereiche, so müssen wir ihm hochachtend zugestehen, er habe erreicht, dass wir nun mit der tiefsten innersten Befriedigung auf die Zahl seiner zurückgelassenen Werke, auf sein Lebenswerk sahen. Aber nicht nur den grossen an Erfolgen reichen Künstler betrauern wir, sondern auch den edlen Menschen, den goldtreuen Freund, dem nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch im Herzen seiner Angehörigen und Verehrer das ehren- und liebevollste Angedenken gewahrt bleiben wird.

HANS DAHL

VON

MAX BEWER



Hans Dahl. Porträt

Während die grosse Malerzeit der Holländer schon mehrere Jahrhunderte zurückliegt, haben die Norweger erst in diesem Jahrhundert begonnen, sich den bildenden Künsten zu widmen; aber es kann schon jetzt kein Zweifel darüber bestehen, dass ihre Bilder, so weit sie national und volksthümlich sind, in kommenden Zeiten ebenso hoch werden geschätzt werden, wie die Genre- und Seestücke der alten Niederländer. Das Blatt, das sie in der Geschichte der Kunst zu schreiben beginnen, wird um so werthvoller sein, je mehr sich die nordischen Maler an die nationale Eigenart ihres Landes und Volkes halten, anstatt, wie es leider noch so häufig geschieht, mit ihrer frischen Naturkraft in die französische, belgische oder auch in die deutsche Dekadenceschule zu gerathen und dort in ihren besten Anlagen zu verderben. Der Mangel an Kunstschulen treibt die skandinavischen Talente nothgedrungen ins Ausland; aber darum, weil sie im Ausland lernen müssen, sollten sie dort noch nichts verlernen; und sie verlernen das Beste, wenn sie die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit ihrer Empfindung verlieren. Nur zu viele junge, frische Nordländer sind auf den Wegen der Kunst in einer fremden und schlechteren Anschauungs- und Sittenwelt untergegangen, anstatt bereichert nur mit technischen Fähigkeiten, in die gesundere Luft ihrer Heimath zurückzukehren. Die Kunstgeschichte eines Volks geht gewöhnlich parallel mit seiner politischen Geschichte; und so wiederholt sich heute im bürgerlichen Kunstleben Skandinaviens, was sich einst allherbstlich in Wikingerzeiten zutrug:

Alle nicht, die südwärts zogen,
Konnten sich der Heimkehr freun . . .

Hans Dahl. Studie

In die Kunst ziehen, ist so leicht, wie in den Krieg ziehen; aber unverwundet als Sieger wiederkehren ist in der einen geistig und seelisch so schwierig, wie es leiblich schwer in dem anderen ist. Doch wie oft es auch Wikingerloos war, in der Fremde zu fallen, so war und blieb es doch immer auch Wikingerart, die Sehnsucht nach Hause im Herzen zu tragen. Und diesem alten Heimathsinn mögen nun auch die in die Fremde verschlagenen Künstler des Nordens die geistige Treue halten, dann wird es gut um die skandinavische Kunst stehen; an warnenden Beispielen fehlt es gewiss nicht, aber auch nicht an guten Vorbildern.

Ein Künstler, der gleichfalls im Auslande seine Ausbildung suchen musste, der aber an dem Boden seiner nationalen Eigenart unverrückbar festgehalten hat und noch immer neue Kräfte aus der gesunden Frische seiner Heimath zu gewinnen trachtet, ist der Schöpfer der vorliegenden Bilder und Studien, der rasch zur Volksthümlichkeit gelangte Norweger Hans Dahl. Er ist am 19. Februar 1849 in Store-Graven, einem idyllisch zwischen Voss und Eide gelegenen Ort in Hardanger, wo seine Eltern einen ländlichen Besitz hatten, geboren und in der alten, westnorwegischen Hansastadt Bergen aufgewachsen und erzogen worden. Gleich seinem Vater, der Offizier in der norwegischen Armee war, erwählte er die Militärlaufbahn. Der junge Dahl widmete sich dann auch mit so grossem Fleiss den Kriegswissenschaften, dass er als Erster unter seinen Kameraden auf der Kriegsschule das Offiziersexamen mit Auszeichnung bestand. Aber nachdem er in die norwegische Armee eingetreten war, machte sich ein angeborener Drang zur Kunst immer stärker in ihm geltend. Trotz aller Abmahnung, seine so glücklich begonnene Laufbahn mit dem unsicheren Schicksal des Künstlers zu vertauschen, entschloss er sich dennoch, bald nach den strengen militärischen Lehrjahren eine neue, ebenso streng und ernst aufgefasste künstlerische Lehrzeit auf sich zu nehmen. Er begab sich nach Karlsruhe, wo er sich ungeachtet seiner reiferen Jahre im Zeichensaal zur Seite der allerjüngsten Schüler stellte, um von der Pike auf das Studium der Malerei zu beginnen. Nach einer strengen Schule unter Professor Riefstahl und nach einiger Unterweisung im Landschaftlichen unter dem norwegischen Altmeister Gude verliess Hans Dahl Karlsruhe, um sich nach Düsseldorf zu begeben, wo er unter den Professoren von Gebhardt und Wilhelm Sohn die Meisterklasse der Akademie besuchte. Dort begann er auch mit den ersten selbständigen Schöpfungen seine öffentliche Laufbahn, auf der er nun nach fünfundzwanzig Jahren ununterbrochenen Fleisses in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Künstler eingerückt ist.

Lebensfreudig, originell und vielseitig . . . das sind die drei Grundworte, die in einer Schilderung dieses Künstlerlebens ganz von selber wiederkehren. Denn diese drei Eigenschaften erscheinen in der heimathlichen Art des Künstlers tief begründet: nirgends ist erstens der Drang zur Sonne und zum Leben so stark wie im Norden, wo die lange Dunkelheit des Winters die Nerven eines rüstigen Menschenschlags nur um so empfänglicher und dankbarer für den Strahl des wiederkehrenden Lichtes, das Grün der Wiesen und den Glanz der Wellen macht; nirgends auch finden sich wie dort so viel unberührte malerische Motive, wo See und Gebirge vom Morgen bis zum Abend von thätigen und ursprünglichen Menschen bevölkert sind; nirgends endlich können die Talente eines fleissigen Künstlers mehr ins Vielseitige gebildet werden, als dort, wo die Schönheit der Natur in

einem beständigen Wechsel sich befindet und sich dem betrachtenden Auge des Künstlers das Leben der Menschen in den mannigfachsten Verrichtungen darbietet.

So ist denn auch Hans Dahl durch den treuen und innigen Zusammenhang mit seiner schönen Heimath als Mensch dem Lebensfreudigen ergeben geblieben, während er als Künstler originell und als Techniker höchst vielseitig wurde. Er ist nicht nur einzig und allein Landschaftsmaler geworden oder etwa nur Marinemaler, sondern er verbindet mit der Darstellung des Landschaftlichen und Maritimen auch in höchst origineller Weise das Figürliche. Es ist sehr selten, dass ein Künstler alle drei Fähigkeiten in so tüchtiger Weise in sich vereinigt, dass es oftmals schwer fällt, bei seinen Bildern zu entscheiden, ob der Hauptreiz seines Werkes in der duftigen Frische der Berge, der Felder, Wiesen und Blumen oder in dem leuchtenden Glanz der bewegten Wellen oder endlich in der ausdrucksvollen Anmuth der handelnden Figuren liegt.

Hans Dahl. Studienkopf

Man kann im Hinblick auf diese Vielseitigkeit von Hans Dahl dasselbe sagen, was man den norwegischen Booten nachrühmt; dass es nämlich wohl Boote gibt, die besser segeln mögen und andere, die besser zu rudern sind, aber Boote, die als Segel- und Ruderboote gleich vortrefflich sind und dazu noch einen reichen Inhalt tragen können, findet man nirgends so vollendet, wie in Norwegen, wo die Tradition zahlloser seefahrender Geschlechter einen nahezu vollkommenen Typus im Bootsbau erreicht hat. Was seine Landsleute durch ihre fortgesetzte Uebung auf dem Wasser gewonnen haben, das hat er sich durch ein unermüdlich liebevolles Studium des heimathlichen Lebens in künstlerischer Hinsicht erworben und so bezeugt er auch in diesem natürlichen Vergleich die alte schöne Wahrheit, dass ein echter Künstler auch immer ein echter Sohn seines Landes ist.

Seine eigentliche Heimath nun, wo er die ersten starken Lebenseindrücke erhielt, ist die Stadt Bergen, die der natürlichen Beweglichkeit seines Talents gewiss ausserordentlich fördernd entgegenkam. Bergen nämlich gilt mit Recht als die lebendigste unter den Städten Norwegens. Nicht nur seine

Hans Dahl. Landschaft

Lage mit dem ununterbrochenen Seeverkehr und seine bewegte Handels- und Kriegsgeschichte machen dies verständlich, sondern auch seine durch deutsche, dänische, englische und selbst französische Einwanderer gemischte Bevölkerung. Obschon die Stadt von hohen Bergen umschlossen ist, lagert doch nicht die düstere landschaftliche Monotonie auf ihr, die manche andere der norwegischen Fjordstädte bedrückt. Wohl sind die Berge hier von einer wuchtigen Grösse, aber wo ihre Linien zum Anmuthigen neigen, sind sie auch von einem Kranz einladend gelegener Villen geschmückt. Man kann dies eigenartige Stadtbild mit seinem lauten Schiffsverkehr und seinen stillen grünen Bergen im Hintergrund einem deutschen Auge wohl nicht verständlicher machen, als wenn man sagt: Hamburg; merkantil stark verkleinert, und Heidelberg, landschaftlich stark vergrössert, ergeben zusammengerückt das Bild der berg- und waldumkränzten Hafenstadt. Und dieser Vergleich ist nicht nur äusserlich; man kann ihn auch auf das innere, ja selbst auf das seelische Leben der Stadt ausdehnen, denn wenn auch die Bergenser in erster Linie und von altersher geschulte und in Ehren grossgewordene See- und Handelsleute sind, so sagen die Bergenser doch, dass über ihrer Stadt «noch etwas ganz Besonderes» liege, das sie selbst «das Lyrische» nennen. Es ist Hamburg mit einem leisen Anklang an das poetische Heidelberg! Durch diese rührige Seestadt zieht ein feiner künstlerischer Hauch, eine weiche Liebe vor Allem zur Dichtung und Musik; Dramatiker zur See bis zu den kühnsten Unternehmungen, sind sie Lyriker zu Hause bis zu den zartesten und träumerischsten Empfindungen.

Und merkwürdig genug erscheint gerade dieser Doppelzug auf das Deutlichste in Hans Dahl's künstlerischer Eigenart wieder, sowohl das Schlagfertig-Seetüchtige, als auch das Poetisch-Zartsinnige: bald malt er ein Boot, das mit scharf gestellten Segeln durch bewegte Fluthen schneidet, bald in weicher Abendstimmung eine in die Ferne träumende Sennerin; das eine Bild nennt er frisch «durch Wind und Wellen», das andere poesievoll «Sehnsucht», beides als richtiger Bergenser. So kann man das Wesen dieses durchaus national gebliebenen Künstlers nicht nur auf

Hans Dahl phx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ankunft zur Kirche bei Hullenswang, Hardanger, Norwegen

Hans Dahl pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Auf sonnigen Wellen

die allgemeinen Eigenthümlichkeiten seines Heimath-Landes, sondern selbst auf die besonderen seiner Heimath-Stadt zurückführen. Diese seltene Uebereinstimmung zwischen dem Künstler und seinem Volk bedingt es, dass kein anderer unter den lebenden norwegischen Malern so spezifisch nordisch auf das Ausland wirkt, wie Hans Dahl, der seinem Vaterland in der Fremde mehr Sympathien erobert hat, als man heute daselbst ermessen mag und ermessen kann; denn die nationale Wirkung seiner in Photographien und Holzschnitten über alle Kulturländer verbreiteten Bilder bewegt sich noch in stark aufsteigender Linie; überall stösst man auf seine anmuthigen Werke; denn nichts dringt schneller in die Häuser, die Schlösser und die Hütten, als der Sonnenschein, den der Künstler so gern aus der reinen Luft seiner Heimath in alle menschlichen Wohnungen tragen möchte, als Verkünder der Schönheit seines Landes und des Lebens überhaupt!

Hans Dahl. Studienkopf

Gerade die Fröhlichkeit seiner Bilder hat es nun bewirkt, dass man wunderlicher Weise diesen ganz besonders vielseitigen Künstler höchst einseitig nannte, da er ja «immer nur heitere Bilder mit lachenden Mädchen male». Die also reden, sprechen eigentlich, obschon sie zu Ungunsten des Künstlers urtheilen wollen, ein indirektes Lob für ihn aus; denn sie bezeugen, dass die lebensfrohe Persönlichkeit des Malers so stark und nachhaltig auf sie eingewirkt hat, dass sie überall, wo sein Name genannt wird, sofort die Vorstellung der Lebensfreude mit ihm verbinden. Der schlimmste Tadel wäre das also noch lange nicht, aber dies oberflächliche Urtheil ist nicht einmal sachlich richtig. Denn thatsächlich hat Hans Dahl auch eine grosse Anzahl von Werken ernsten Gegenstandes geschaffen, die auch dem Sujet nach seine Vielseitigkeit bekunden; so malte er eine «Ingeborg», die, einsam an felsiger Meeresküste sitzend, sehnsuchtsvoll über die blauen Wellen nach dem fernen Frithjof blickt; ein «Spiel der Wellen», das ein schiffbrüchiges Mädchen bei untergehender Abendsonne auf einem Fischerboot treibend in dunkler Sturmfluth darstellt; einsame Sennerinnen, die Abends von den Bergen nach Hause wandeln und sich an einer Arbeit strickend, träumerischen Gedanken hingeben; eine Braut, die ins Boot steigt, um nach der Kirche zur Trauung zu fahren und so einen ernsten «Schritt fürs Leben» thut; einen alten Fischer, der in einem nahenden Sturm mit aller Kraft gegen die Macht der Elemente ankämpft, ein Bild von grossen Dimensionen, das den schwersten Ernst des Lebens schildert; sodann sogar eine «letzte Oelung», einen ehrwürdigen Priester dar-

stellend, der durch die abendliche Landschaft schreitet, um einem Sterbenden das Sakrament zu bringen, während die im Felde arbeitenden Mädchen und Männer andächtig vor seinen Schritten niederknieen. Zu diesen Gegenständen von besonders ernstem Charakter gesellt sich eine ganze Reihe anderer Bilder, die das nordische Leben auf der See und dem Lande in seiner natürlichen Kraft und Frische schildern, ohne doch gerade mit lachenden Mädchenköpfen belebt und geschmückt zu sein.

Dass aber trotz dieser ansehnlichen Reihe ernster Aufgaben, die sich der Künstler gestellt hat, doch immer wieder das Heitere für ihn als das am meisten Charakteristische gehalten wird, ist eben das stärkste und beste Lob, das man ihm ertheilen kann; denn sein ganzes Erdenwirken zielt gerade auf einen immerfort siegreichen Durchbruch des Lebensrüstigen und Lebensfreudigen durch alle misslichen Stimmungen und Hindernisse, in der Kunst wie im Leben.

Nun gibt es wiederum Leute, die in der Kunst alles Heitere für leichte und alles Traurige für sehr ernste Waare nehmen. Diese althergebrachte Anschauung, die den Gegenstand des Kunstwerks und die Leistung des Künstlers nicht auseinanderzuhalten versteht, ist längst in der Musik und auch in der Dichtung als unrichtig erkannt worden. Nur in der Malerei ist man in diesem Punkt noch ästhetisch rückständig; vielleicht weil hier das Gegenständliche am Stärksten wirkt; aber es ist Zeit, dass man auch in ihr mit dem alten Aberglauben von der «Schwierigkeit» der tragischen und der «Leichtigkeit» der heiteren Kunst bricht. Ein Scherzo von Mozart ist nicht weniger werthvoll, als ein tragisches Motiv von Beethoven und umgekehrt; denn der Weg zum vollendet Heiteren ist in der Kunst ebenso weit wie der Weg zum vollendet Tragischen. Nicht die verschiedene Richtung des Ziels, sondern erst die auf dem verschiedenen Wege zurückgelegte Leistung sollte entscheiden, wer als Künstler grösser sei, der zum Ernsten oder der zum Heiteren geneigte. Der Glanz der Sonne, der auf der Oberfläche der Wellen spielt, ist an sich darum noch nichts Oberflächliches, er hat ebenso sein göttliches Naturrecht, wie die vom Sturm aufgewühlte Tiefe und es kommt nur auf die Kraft der Empfindung und die Meisterschaft der Darstellung an, wer als Schilderer des Einen oder des Anderen höher zu stellen sei. Molière wird in Frankreich in seinen «leichten» Komödien ebenso hoch geschätzt, wie Racine, der schwerwürdige Tragödiendichter, ja heute vielleicht noch etwas höher. Wenn aber ein Maler ein heiteres Bild malt, so ist man immer noch geneigt, ihn selbst als leichte Persönlichkeit zu nehmen, während man umgekehrt jeden für einen ernsten Künstler nimmt, der vielleicht mit einer historischen Hinrichtungsscene schwersten Kalibers dem Publikum auf die Nerven fällt. Auch Hans Dahl hat eine Zeit lang unter dieser ungerechten und absolut falschen Beurtheilung leiden müssen. Aber er hat dem pathetischen akademischen Ernst gegenüber von Anfang an tapfer Stand gehalten:

«Und wär' dagegen die ganze Welt,
Ich male doch wie's mir gefällt,»

war das selbstgewählte Losungswort, mit dem er allen Einwendungen und falschen Rathschlägen gegenüber das Beste bewahrte, was er von Natur besass, seine zum Heiteren geneigte Originalität.

Das volle Verständniss und die Werthschätzung mancher Künstler für ihn begann erst, als sie, angeregt durch seine Erfolge, «auch einmal» versuchen wollten, einige heitere Motive «auf die

Leinwand zu werfen». Da erst erkannten sie die technisch ausserordentlich hohen Schwierigkeiten dieser so leicht genommenen Kunst. Aber nicht nur technisch, sondern auch geistig und seelisch ist es nicht so einfach, ein leben- und fröhlichkeitsprühendes Bild zu schaffen, wie mancher in seinem akademischen Ernst annehmen mag. Die Thatsache allein schon, dass es zu allen Zeiten stets weit mehr Künstler gegeben hat, die durch schwere und ernste, als durch heitere Gegenstände zu wirken verstanden, sollte vor einer Unterschätzung der optimistischen Kunst an und für sich schon bewahren.

Hans Dahl. Studie

Jedem Künstler mag es vielleicht einmal gelingen, in einem besonders glücklichen Augenblick seines Lebens ein heiteres Kunstwerk zu schaffen, aber wenn man ein ganzes Menschenalter hindurch als Künstler Sonne und Lebenslust verbreitet, so kann man sicher sein, dass diesem Wirken nicht eine leichte und oberflächliche, sondern im Gegentheil eine sehr tiefe und ernste Lebensanschauung zu Grunde liegt. Ein solch' anhaltend frohes Schaffen kann auch nicht die Folge allein eines glücklichen Temperaments sein. Denn auch die glücklichste Natur kann sehr bald von den harten An-

forderungen des Lebens, seinen Sorgen und Leiden, abgespannt und überdunkelt werden, wenn sie nicht in ihrer heiteren Ursprünglichkeit von einer gesunden Lebensphilosophie und vor Allem von einer inneren Religiösität so sehr gestützt ist, dass sie immer wieder, wie die Sonne durch die Wolken, durch alle Beschattungen hindurchbricht. Diese Anschauung vom Leben und der Kunst ist durchaus germanisch und durchaus nordisch; kein Wunder also, dass sie gerade in dem norwegischen Maler einen künstlerischen Verfechter von der zähesten Ausdauer empfangen hat. In diesem Zusammenhang wird man es gewiss nicht nur als einen äusseren Glücksfall ansehen können, dass der alte Kaiser Wilhelm, der in seiner gesunden deutschen Natürlichkeit ein Leben voll der schwersten Sorgen und Kämpfe überwand, in verschiedenen Jahren aus der reichen Bildermenge, die zur «Grossen Berliner Kunstausstellung» gesandt werden, vier Mal ein Bild von Hans Dahl persönlich zum Ankauf für seinen Privatbesitz bestimmte. Diese Ankäufe beruhten auf einer natürlichen Sympathie zwischen deutscher und skandinavischer Lebenserfassung; und gewiss ist der deutschen Kunst, die durch französische und andere Einflüsse immer mehr einer zerfahrenen Dekadence zugetrieben zu werden droht, nichts inniger zu wünschen, als ein Zuströmen neuer germanischer Kräfte, die der Fahne des Lebensfreudigen treu bleiben. Wie die deutsche Landwirthschaft heute damit beginnt, an Stelle der polnischen und russischen, skandinavische Landarbeiter nach Deutschland zu ziehen, so sollte auch immer mehr die künstlerische Erde in Deutschland von nordgermanischen Geistern bestellt und gepflegt werden, damit unter dem Andrang fremder Einflüsse der ursprüngliche Geist des Landes sich möglichst klar und deutlich erhalte! Wilhelm II., der alljährlich den Norden besucht, hat gewiss einen Blick für das Segensreiche einer Berührung des deutschen Nationallebens mit dem Skandinaventhum. Sein «Sang an Aegir», die Benennung eines deutschen Kriegsschiffes nach dem nordischen Gotte Heimdall, die von ihm befohlene Ausschmückung des Palazzo Caffarelli in Rom durch Darstellungen aus der nordgermanischen Mythologie und viele andere grosse und kleine Anzeichen deuten auf seine tiefe persönliche Sympathie für nordische Art und Sitte, und so hat er denn auch in Uebereinstimmung mit dem alten Kaiser Wilhelm wiederholt seine Freude und Anerkennung über die echte Heimathkunst des norwegischen Meisters kundgegeben.

Hans Dahl. Studienkopf

Diese zarten Keime eines wachsenden Verständnisses für die innere Zusammengehörigkeit der deutschen und der nordischen Stämme könnte nicht nur für die Zukunft beider Völker von Segen

Hans Dahl pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Töchter der Ran

Hans Dahl pinx.

Copyright 1893 by Franz Hanfstaengl

Gestörter Schlaf

sein, sondern auch aus dem Schoss der Vergangenheit eine Kulturblüthe von höchster Schönheit zu neuem Leben erwecken, nichts Geringeres nämlich, als ein neues, echteres, weil mehr natürliches Griechenthum. Die Wissenschaft bringt schon jetzt immer neue Beweise für einen tiefen Zusammenhang zwischen nordischer und hellenischer Sagenwelt, ja für den Ursprung aller europäischen Kulturvölker im skandinavischen Norden, von wo unter dem Einfluss der zunehmenden Kälte und der küstenzerstörenden Meerfluth eine fortgesetzte Auswanderung nach den wärmer gelegenen Ländern erfolgt sein muss. So wird uns der Gedanke immer vertrauter, dass auch die Griechen kein uns völlig fremdes südeuropäisches Volk gewesen sein können. Gelingt es auf dem Grund und Boden dieser naturalistischen Erkenntniss den hellenischen Geist in der Kunst zu erneuern, so wird dieser Akt der Wiedergeburt eine weit grössere Triebfähigkeit besitzen, als die von Schiller und Goethe auf humanistischem Boden angestrengten Versuche, die für das naiv empfindende Volk immer etwas «Klassisch-Kaltes» behielten, weil dieser buchgelehrten Renaissance der natürliche Pulsschlag des Blutes fehlte. Es ist kein Zufall, dass derjenige unter den modernen Bildhauern, der dem griechischen Ideal bis jetzt am nächsten gekommen ist, ein in seinem Geschlecht über Island nach Dänemark gelangter Sohn des norwegischen Volkes war, Thorwaldsen, und dass in der Malerei Niemand mit der Reinheit der griechischen Contouren feiner, fester und klarer gewetteifert hat, als der holsteinische Carstens. Diese Stimmen des Blutes sollte man nicht unterschätzen, zumal diesen nordgermanischen Zeugen altgriechische zur Seite stehen, die ihrerseits auf eine alte Stammverwandtschaft zwischen der hellenischen und skandinavischen Welt hindeuten. So spricht der Dichter Theokrit von Menelaus ausdrücklich als von einem «blonden Fürsten» und von den zwölf spartanischen Brautjungfern der «rosigen» Helena, die aus dem edelsten Blut gewählt waren, sagt er, dass sie «wehende goldene Locken» gehabt hätten, einen

Hans Dahl. Studie

Naturschmuck, den das orientalische Klima Griechenlands ebenso wenig hervorbringen kann, wie die Wärme Spaniens das Blondhaar der Gothen, die Sonne Siciliens das Blond der Normannen, und die Hitze Venedigs das tizianische Goldhaar der Langobarden erzeugt hat. Wie die oberitalienische Ebene einst von der hunderttausendköpfigen Schaar der Cimbern überfluthet wurde, so wird sich höchstwahrscheinlich auch die Donau entlang, auf der alten Nibelungenstrasse, in früheren Jahrhunderten bis in die thessalische Ebene hinab ein nordischer Auswandererstrom ergossen haben.

Es zogen manches Jahr in dichten Zügen
Des Nordens Söhne durch die dunkle Welt,
So licht und hell, als wenn sie niedertrügen
Das Blau und Gold von ihrem Himmelszelt! . . .

Und noch ist droben diese Licht- und Lebensquelle nicht verschüttet . . .

Sieh' nur, wie hier in schmiegsamen Gewändern
Das Mädchen griechisch sich nach Wasser bückt,
Wie dort aus des Südwesters breiten Rändern
Der Lotse fest wie ein Apostel blickt,
Der alte Fischer hier säh in der Purpurmütze
Bedächtig wie Venedigs Doge aus,
Und dieser Bauer ragte ohne Stütze
Wie Ajax noch aus fremdem Volk heraus! . . .

Jedem unverdorbenen Auge fällt noch heute die Aehnlichkeit des feinen Profils der dänischen, englischen und skandinavischen Mädchen und Frauen mit den reinen griechischen Linien auf, während man im orientalisch rückfälligen Volksleben des heutigen Griechenlands die Idealgestalten der «alten Griechen» vergebens wieder suchen würde. Auch in der Genremalerei Hans Dahl's sind zahlreiche Spuren dieses naiv-griechischen Lebens zu finden, wenn man nur befähigt ist, unter der ländlichen Bekleidung seiner Gestalten die Reinheit und Schönheit ihrer anmuthig bewegten Linien herauszufühlen. Das «Weibliche in der Natur», dessen Darstellung sein Lieblingsthema ist, ist ja im Grunde etwas echt «Griechisches»; auch das fröhliche Leben auf seinen Seebildern muss unwillkürlich an das Seeleben zwischen den griechischen Inseln erinnern. Die griechische Bildhauerei ist uns erhalten geblieben, die griechische Malerei ist verloren gegangen; im Norden könnte sie wiedererstehen, nicht klassisch und künstlich nachkonstruirt, sondern ganz natürlich wiederempfunden. Stieg in Griechenland die Schönheit aus dem Meere, so kann sie sich auch aus dem Seeschaum wiedererheben, der in den nordischen Schären silberflockig um besonnte Felsen spielt.

Wenn aber diese nordisch-griechische Renaissance zum Durchbruch gelangt, dann wird die Freude an der schönen Linie, die Freude an der schönen Farbe und die Freude am schönen Gegenstand wieder das allgemeine Bedürfniss werden; dann erst wird man auch den rechten kunstgeschichtlichen Ueberblick über das Wirken des norwegischen Meisters gewinnen, der stets die griechische Freude am Leben in hellen und sonnigen Bildern zu vertheidigen suchte.

Die «Freude am Gegenstand» ist ihm dabei noch am Meisten verdacht worden. Aber welchen Werth das Gegenständliche in der Kunst hat, ermesse man daraus: man nehme an,

dass plötzlich in einem alten Kloster hellenische Gemälde aufgefunden würden; alle Welt würde auf sie gespannt sein; aber die Enttäuschung wäre gross, wenn sie etwa nur im Stil unserer modernen Malerei einen «Lorbeerbaum am lesbischen Strande» oder ein «Bauernhaus in Attika» oder eine «Luftstimmung bei Marathon« oder ein «Getreidefeld im Peloponnes» darstellten; wie gross aber wäre die Freude der ganzen Menschheit, wenn klar und deutlich in dieser griechischen Bildersammlung das Seelen- und Sittenleben der Hellenen sich wiederspiegelte, wie sie lebten und liebten, scherzten und spielten, segelten und ruderten, so wie der nordische Künstler das Leben seines heimathlichen Volkes schildert, das er bei der Heuernte, auf der Brautfahrt, beim Rudern zur Kirche, auf den gebirgigen Wegen zur Senne und tief unten wieder auf dem Meere durch Wind und Wellen so getreulich begleitet! Ueber die ungerechte Geringschätzung der Motive in der Kunst hat sich schon Goethe mit ganz besonderer Schärfe ausgesprochen, indem er sagte: «Die grosse Wichtigkeit der Motive will Niemand begreifen; unsere Frauenzimmer haben davon nun vollends keine Ahnung. Dies Gedicht ist schön, sagen sie, und denken dabei bloss an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Dass aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt Niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch Tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv Null ist und die bloss durch Empfindungen und klingende Verse eine Art von Existenz vorspiegeln; überhaupt haben diese Dilettanten von der Poesie sehr schwache Begriffe; sie glauben, wenn sie nur das Technische loshätten, so hätten sie das Wesen und wären gemachte Leute, allein sie sind sehr in der Irre» . . .

Hans Dahl. Studienkopf

Nichts ist bequemer und simpler, als sich mit der Staffelei vor ein beliebiges «Stück Natur» zu setzen und es seelenlos abzukonterfeien; aber nichts mühsamer und edler, als das gegebene Material der Natur zu durchforschen, das Indifferente auszuscheiden, das Anregende zu sammeln und daraus erst in eigenem Geist ein wahres Kunstwerk aufzubauen. «Betrachten wir diese Landschaft von Rubens», sagte Goethe zu Eckermann, «so kommt uns Alles so natürlich vor, als sei es nur geradezu

von der Natur abgeschrieben; es ist aber nicht so, ein so schönes Bild ist nie in der Natur gesehen worden» . . . So ist auch der norwegische Meister, wenn er seine lebensfrischen Bilder ausstellte, wiederholt gefragt worden: «Wo haben Sie das gesehen?» Gesehen in dem Sinne, dass er es einfach hätte kopiren können, ganz gewiss nicht; aber gesehen hat er dennoch Alles was er malte, das Eine nur hier und das Andere dort; es zu verbinden und einer bestimmten Idee unterzuordnen, das war sein Hauptbemühen. So sind seine prächtigen Darstellungen nicht in dem Sinne realistisch, dass sie etwa schon irgendwo in der Natur vorgekommen wären, was ihn ja zu einem rapportirenden Künstler subalternen Charakters machen würde, aber sie sind so überaus lebenswahr, dass sie jeden Augenblick auch in der Natur selbst erscheinen könnten, wenn nur alle die glücklichen Umstände zusammentreffen wollten, die der Künstler in seiner der Natur liebevoll entgegenkommenden Phantasie voraussetzend zusammenführt.

Hans Dahl. Studienkopf

Zu dieser Art von Kunst gehört nicht nur die gestaltende Kraft der Technik, sondern auch die empfindende und die erfindende Kraft des Herzens und des Geistes; nicht nur ein geschicktes Abgucken der Natur, sondern ein liebevolles Eindringen in das Wesen ihres Willens, der auf das Schaffen immer neuer Schönheiten gerichtet ist. Der Natur in diesem ewigen Bemühen sinnvoll und liebreich zur Seite zu gehen und sie in ihren oft nur leise angedeuteten Absichten wirklich zu vollenden, das ist wahrhafte Kunst, die mit dem innersten Wesen und Willen der Natur in tiefster Harmonie steht.

In dieser Liebe zum Schönen ist der nordische Künstler denn auch unermüdlich in einem fleissigen Betrachten der ihn umgebenden Welt. Er durchstreift von seinem Sommersitz Balholmen am Sognefjord, an dessen reizvoller Küste er sich im nordischen Stil eine wunderhübsche, von Deutschen, Engländern und Amerikanern viel besuchte Villa erbaut hat, sein heimathliches Land in allen Richtungen, um sein künstlerisches Auge zu schärfen und Bausteine für neue Werke in sein hoch und lichtvoll gebautes Atelier zu bringen. Bald führen ihn diese Künstlerfahrten in langen und mühseligen, ja oft nicht ungefährlichen Wanderungen tief ins Hochgebirge, wo er oft in der Hängematte auf den Sennen übernachten muss, bald auf offenem Segelboot, das er bei widrigem Wind rüstig durch die schäumenden Wellen rudert, an den Küsten der Fjorde entlang bis weit hinaus

F. M. Bredt pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Das Urtheil des Paris

R. Sorbi pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Maigesang

Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

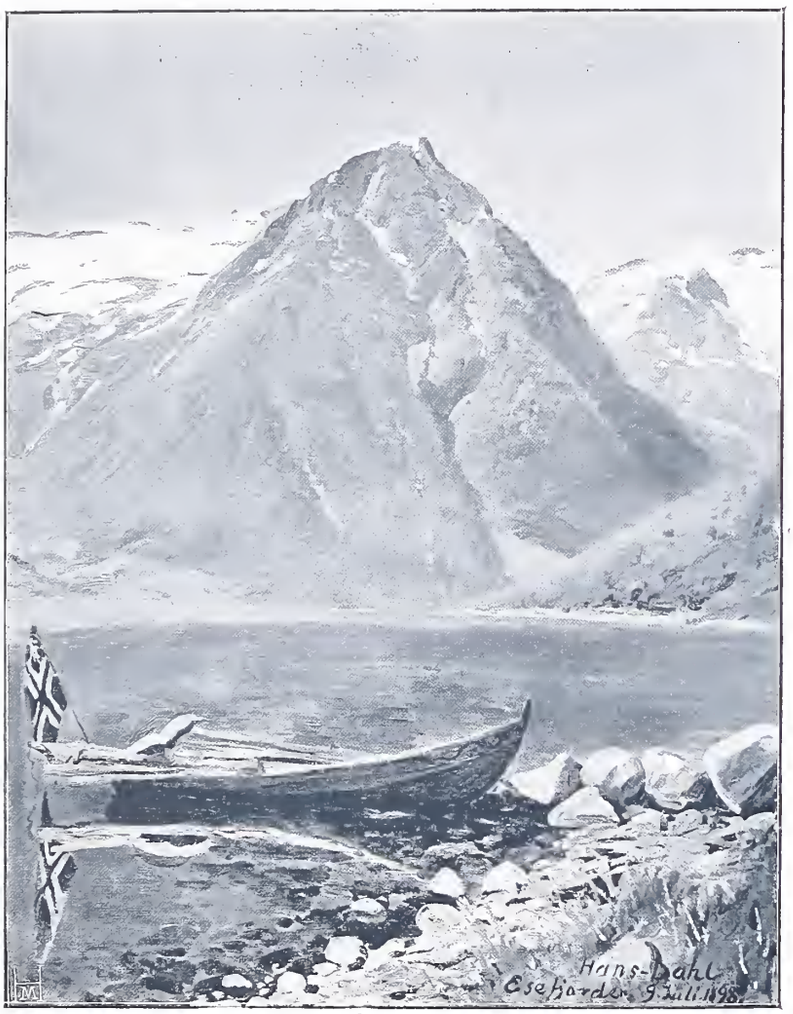
Hans Dahl. Landschaft

an die offene See. Von den Früchten dieser Reisen sind in dem vorliegenden Heft einige Proben niedergelegt.

Das figurenreiche Strandbild am Fjord schildert einen Sonntagmorgen in Hardanger, im südwestlichen Norwegen. Von den Gehöften ringsum begeben sich die Bauern mit ihren Frauen und Kindern nach einer oft stundenlangen Bootfahrt zur gemeinsamen Kirche; zum Theil haben sie die Boote schon an den Strand gezogen, andere nahen sich noch auf dem Wasser und diese Pause benutzen die Angekommenen, um ihre kleidsam bunte Tracht für den feierlichen Kirchgang zu ordnen oder sich in freundlicher Rede zu begrüssen. Ein tiefer Gottesfrieden liegt über der wunderbaren Landschaft ausgebreitet; es ist nicht nur Sonntag in den Seelen dieser festlich gekleideten Menschen, sondern auch Sonntag in der Natur, auf dem stillruhenden Wasser und den besonnten Gipfeln der in ewigen Schnee getauchten Berge. Diesen feierlich-frommen Einklang zwischen dem Gemüth des zur Kirche wallenden Menschen und der Andacht der schweigenden Natur darzustellen, ist dem Künstler auf das Schönste geglückt, der die kleine Bauernkirche links auf der Höhe des Ufers bescheiden im Grünen versteckt hält, dafür aber «Den Tag des Herrn» in seiner ergreifenden Naturruhe um so feierlicher auf uns wirken lässt.

Im Gegensatz zu diesem figurenreichen Werk, in dem das Leben einer ganzen Gemeinde geschildert ist, erscheint das «auf glitzernden Wellen» dahingleitende Segelboot wie ein Familien-

Idyll auf dem Wasser. Mit sicherer Hand führt der rüstige Mann mit dem echt nordisch-«griechischen» Gesichtsschnitt das leichtfliegende Boot, in dem Frau und Kinder sich unter seiner kundigen Obhut so wohl und sicher fühlen, dass die Fahrt nach dem heimathlichen Herd am hellbesonnten Strande unter dem traulichsten Gespräch verläuft. Auch in diesem Bild hat der Künstler eine innere Harmonie zwischen dem Leben des Menschen und der ihn umgebenden Natur auf das Glücklichste zur Anschauung gebracht. Sonne, Wasser und Wind umspielen in hellster Klarheit das heitere und rüstige Dasein dieser einträchtig vorwärtsstrebenden Menschen, die in der einfachen Geschlossenheit ihres Familienlebens doch eine viel bessere Lebensweisheit lehren, als mancher tiefsinnige und oftmals doch so lebensunfrohe und lebensuntüchtige Philosoph.



Hans Dahl. Landschaft

Aus einem fleissig-liebevollen Studium des Wassers und seiner wechselnden Farbenspiele ist das grosse Gemälde «Die Töchter der Ran» hervorgegangen; den eigenartigen Reiz, der in der mannigfaltigen Bewegung der Wellen und Wogen liegt, hat die altnordische Sage zu personificiren gewusst, indem sie sich eine Meergöttin Ran schuf, der sie neun jugendlich reizvolle Töchter zuschrieb. In der Phantasie des Künstlers, der so häufig seine Blicke betrachtend auf dem Spiegel des Meeres ruhen lässt, hat sich die Schöpfung dieser sinnigen Sage wiederholt, indem er uns plötzlich aus der Bläue der sonnigen Fluth die anmuthigen Meertöchter vor Augen zaubert, wie sie sich im heiteren Glanz der Sonne im neckischen Wellenspiel ergehen. Auf bewegtem Wasser den schimmernden Reflex der Sonne zu malen, und was noch mehr und wohl das Höchste und Schwierigste in der optimistischen Kunst ist, ihn auch auf fröhlichen Menschenangesichtern sich wiederspiegeln zu lassen, war ja so recht eine Aufgabe nach dem Sinn dieses lichtfrohen Künstlers.

Dass er auch auf dem Lande und hoch oben im Gebirge jeden Strahl der Sonne aufzufangen liebt, der sich im Antlitz eines Menschen verfängt, bezeugen weitere in diesem Heft niedergelegte Studien. Jeder Künstler trägt für die Dinge dieser Welt gewissermassen eine attractio rerum in sich, die in seiner Individualität begründet ist; den Einen treibt es zu dunklen und traurigen, den Anderen zu frischen und sonnigen Gegenständen, je nachdem seine eigene Grundnatur sich anziehend oder ab-

wehrend gegen die Erscheinungen der Aussenwelt verhält. Ist der Künstler reich an Phantasie und Empfindung, so theilt er den geschauten Dingen noch ein belebendes Element aus seinem eigenen Innern mit; ist er aber selbst an Lebenskraft matt und arm, so dringen die Dinge nur ganz «naturalistisch» in ihn ein, wie durch farbloses Fensterglas; ist er endlich selbst in seiner Wesenheit getrübt, so theilt er auch den Aussendingen das gedämpfte Licht seines eigenen Innern mit.

Hans Dahl. Landschaft

Hans Dahl hält es mit der Sonnenseite, das Suchen im Schatten ist niemals nach seinem Sinn, er sucht und findet nur dort das Schöne, wo Licht und Helle ist. So enthält denn auch dieses Heft Studienköpfe lachender, vom Sonnenlicht beschienener Mädchen, die der Künstler auf seinen Fahrten durchs nordische Land ganz naturalistisch aufgenommen hat und welche erkennen lassen, dass man auch das Anmuthig-Heitere in der rauhen Wirklichkeit finden kann, wenn man nur Auge und Sinn dafür hat und die Fähigkeit, es mit sicherer Hand zu schildern. Dann skizzirt er wieder ein auf sonnigem Feldweg mit Birken- oder Eschenlaub daherschreitendes Landkind, bald eine am Hausthor stehende junge Bauernfrau, bald ein am Ruder sich plaudernd umwendendes Fischermädchen. Aber auch an der ruhigen Kraft der Männer geht er nicht achtlos vorüber, wie die prächtigen Köpfe der beiden Seebauern beweisen, denn auch die gesunde, kernhafte Männlichkeit braucht er zu seinen Werken gewissermassen als Folie und Untergrund für die Anmuth seiner weiblichen Gestalten. Auf diese Weise haben fast alle Fjorde und Gebirgszüge des westlichen Norwegens zu seinem künstlerischen Material beigesteuert, der Nordfjord, Söndfjord,

Hans Dahl. Studienkopf

Sognefjord, der Hardangerfjord und selbst die kleinen verstreuten Inseln an der zerklüfteten Küste, von denen Norwegens allerwestlichste mit ihrer malerisch aus den spritzenden Wogen aufragenden Kirche Aufnahme in diesem Heft gefunden hat. In diesen an Naturschönheiten überaus reichen Land- und Seestrichen treibt Hans Dahl nun schon über 25 Jahre sein künstlerisches Wesen, das Schöne sammelnd, das Hässliche von sich abwehrend; so gibt er auf naturalistischer Grundlage ein ideales Bild von der Schönheit seines Landes, das er auf diesen mühsamen Fahrten gründlich wie kaum ein Zweiter kennen gelernt hat. Auf diese körperlich und geistig anstrengenden Reisen passt so recht sein Leibspruch, den er im Anklang an den alten Sagastil für sich selbst gedichtet hat:

Hans Dahl. Studie

Hvo Stort vil vinde,
Maa meget savne,
Kun have i Sinde
Hvad ham kan gavne . . .

was man in deutscher Sprachform vielleicht so wiedergeben könnte:

Wer Grosses will vollbringen,
Entbehren muss er viel,
Er denk in allen Dingen
Nur immer an sein Ziel! . . .

So heiter und fröhlich auch seine Kunst erscheinen mag, so viel ernste Arbeit hat sie für ihn selbst bedeutet. Auf diese Weise ist er aber auch ein Künstler geworden, von dem man wohl sagen kann, dass er im Goethe'schen Sinn ein Herr und Meister auf dem gegebenen Instrument der Natur ist, dem er selbständige Melodien voll erquickender Anmuth entlockt. So wird er denn in der Kunstgeschichte stets als eine der gesundesten und liebenswürdigsten Erscheinungen fortleben, ein Künstler von durchaus nationaler Eigenart, aber als Schilderer der Schönheit der Natur und des Daseins, ein Erfreuer und Erfrischer aller menschlichen Herzen!

DIE NEUEN PORTALTHÜREN AM DOME ZU BREMEN

VON

PROFESSOR DR. KARL MEURER

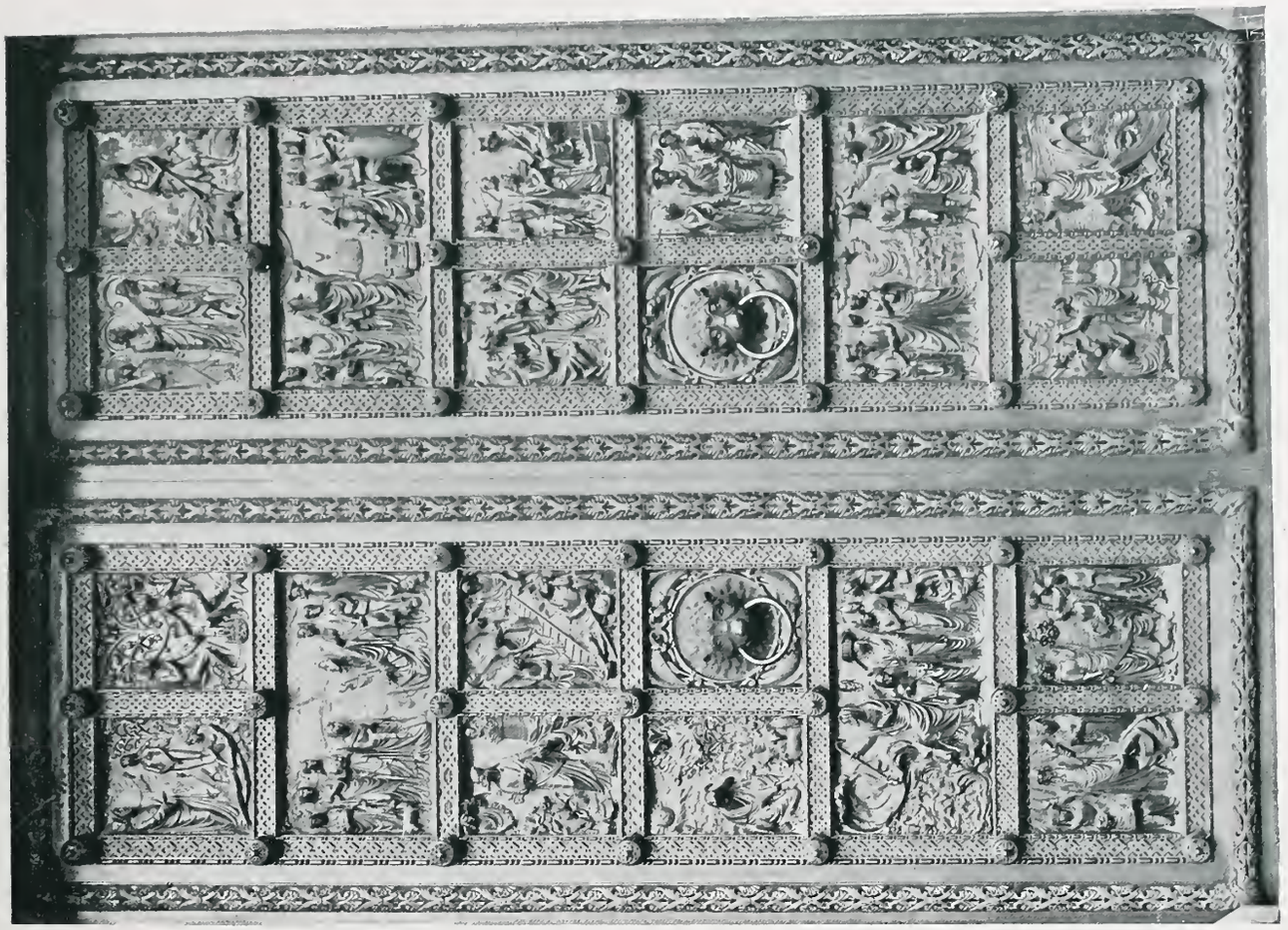
Nachdem vor wenigen Jahren das Portal des nördlichen Hauptthurmes des Domes zu Bremen mit einer neuen monumentalen Erzthüre versehen worden ist, hat nun auch dasjenige des südlichen Thurmes eine solche erhalten. Als Kunstwerke — und es sind nach Inhalt und Ausführung Kunstwerke ersten Ranges, welche infolge ihres Gedankenreichthums, der zahlreichen herrlichen bildlichen Darstellungen, der glänzend gelungenen, überaus harmonischen Vertheilung der Raumflächen und der wunderbaren Ausgestaltung aller Einzelheiten zu eingehender Betrachtung geradezu zwingen, — stehen die beiden Thüren in engstem Zusammenhange, bilden vereint ein Ganzes. Denn die gesammte biblische Geschichte ist in ihren Hauptmomenten in diesen ausserordentlich bedeutenden Schöpfungen rheinischer Kunst zur Darstellung gebracht: auf der Bronzethür des Nordthurmes die Hauptbegebenheiten des alten Testamentes, auf der vor Kurzem vollendeten des Südthurmes die hervorragendsten Ereignisse des neuen Testamentes. Bewundernd steht der Beschauer vor diesen Prachtwerken der Kunstgiesserei, zu deren vollen Würdigung eine einmalige Besichtigung bei Weitem nicht genügt. Was die Kölner Künstler in diesen Werken geschaffen, erfordert, wenn auch ein nur flüchtiger Blick auf dieselben schon den Eindruck des selten Grossartigen, vielleicht einzig Dastehenden macht, doch zum ganzen Verständniss eine Vertiefung in die Schöpfungen und in alle ihre Einzelheiten.

Der Bauart des Bremer Domes entsprechend, sind die beiden Portalthüren, von denen jede 32 Centner wiegt, in romanischem Stil ausgeführt. Ihre Höhe beträgt 3,40 Meter, ihre Breite 2,40 Meter, die jedes Flügels 1,20 Meter. Als Unterlage für die Thürflügel dienen schwere doppelte Bohlen aus Eichenholz, auf denen die Rahmen und die bildlichen Darstellungen befestigt sind; der äussere Rahmen greift auch nach der Rückseite auf die Holzlagen über, so dass der Beschauer nur den Bronzeguss zu Gesicht bekommt. Dieser erscheint durch die feste Aneinanderfügung der einzelnen Bildertafeln, deren Berührungslinien von den zugleich als Einfassungsrahmen derselben dienenden Friesleisten verdeckt sind, in der Gesammtfläche jedes Flügels wie aus einem Stück gegossen. Der 20 Centimeter breite glatte Rahmen, welcher die Bilder jedes Flügels umgibt, ist durch einen fast in der Mitte desselben aufgelegten, halbrunden, 4 Centimeter hohen und doppelt so breiten Stab unterbrochen, so dass der Rahmen selbst dreitheilig erscheint und mit dazu beiträgt, dem Ganzen den Stempel ernstfeierlicher Ruhe aufzudrücken. Dieser kräftige Umfassungsstab, sowie die von dem Gesammtrahmen umgebenen

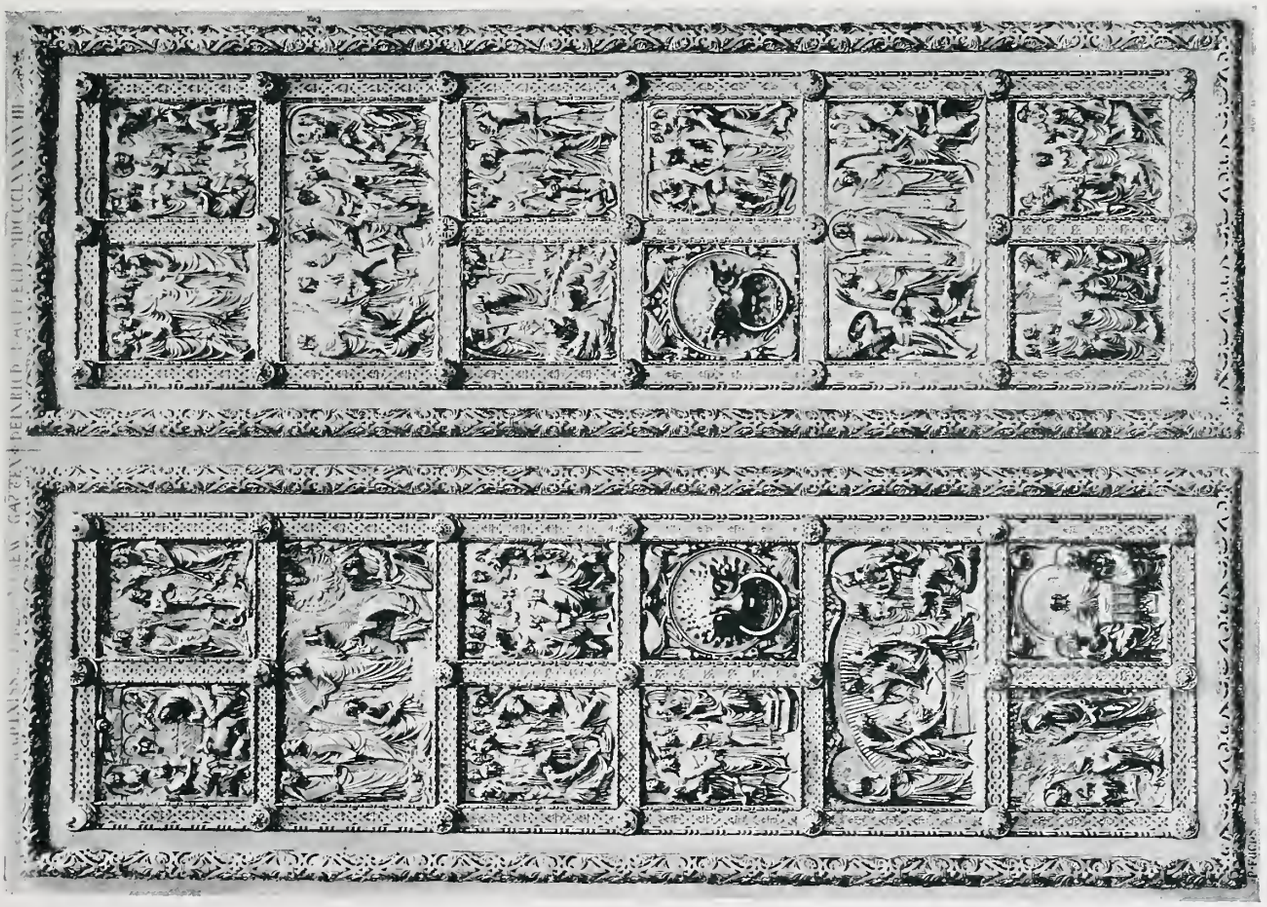
Friesleisten der bildlichen Darstellungen sind von herrlicher durchbrochener Arbeit, und zwar sind letztere flach gehalten, wodurch die künstlerische Wirkung erzielt ist, dass sämmtliche Bilder im Gegensatz zu dem breiten äusseren Rahmen von einer höchst gefälligen besonderen Umrahmung eingefasst sind. Die Ecken dieser Bildleisten sind durch prächtige, die dazwischen liegenden Reliefdarstellungen ausserordentlich hebende und zugleich zum Abschluss bringende Knäufe von 5 Centimeter Höhe belebt. Solcher Knäufe enthält jede Portalthür 42, jeder Flügel 21; in sieben Reihen stehen sie über einander, jedesmal sechs oder auf jedem Flügel drei. Wer die Knäufe, die dem Umfassungsstab und den Friesleisten der Bilder entsprechend in durchbrochener Arbeit ausgeführt sind, aufmerksam betrachtet, wird finden, dass dieselben, obschon sie auf den ersten Blick alle gleichartig zu sein scheinen, doch die reichste Mannigfaltigkeit zeigen. Es wurden nämlich zur Herstellung der 42 Knäufe 14 verschiedene Muster von Knaufringen und eben so viele Muster von Knaufdeckeln angefertigt und beim Guss mit diesen Ringen und Deckeln stets gewechselt, so dass alle Knäufe in ihrer Gestaltung unter einander verschieden sind. Durch dieselben wird nicht nur jede Eintönigkeit des Gesammteindrucks der Thüren vermieden, sondern sie verleihen auch dem Ganzen eine erhabene Ruhe und dienen zugleich als Eck- und Stützpunkt für die Friesleisten der Bildertafeln.

Den Hauptantheil an der so überaus packenden und fesselnden Wirkung der Portalthüren, die in der Vertheilung der Raumflächen einander genau entsprechen und nur in der Verzierung der durchbrochenen Leisten und Stäbe eine kaum auffallende Verschiedenartigkeit zeigen, haben natürlich die in Hochrelief ausgeführten bildlichen Darstellungen. Jede Thür enthält deren 18, jeder Flügel also 9. Die Eintheilung dieser 18 Hochrelieffelder ist derartig, dass die Bilder in 6 Reihen erscheinen, und zwar bietet, von oben gezählt, die 1., 3. und 6. Reihe je 4 Hochbilder, die 2. und 5. je 2 Querbilder und die 4. Reihe je 2 Hochbilder und zwischen diesen 2 als Thürgriff dienende Löwenköpfe; durch letztere erhöht sich die Zahl der Tafeln jeder Thür auf 20. Die Höhe sämmtlicher Felder beträgt 42 Centimeter, die Breite der kleinen Bilder 31 Centimeter und die der Querbilder 69 Centimeter. Von den vier Löwenköpfen stammen die auf den äusseren Flügeln befindlichen aus dem 13. Jahrhundert und sind den früheren Domthüren entnommen; die auf den inneren Flügeln sind neu, getreue Nachbildungen der alten.

Die Bilder beginnen auf beiden Thüren oben links und folgen einander von einem Flügel auf den anderen übergehend. Auf der Thür des Nordportals sind aus dem alten Testament zur Anschauung gebracht: die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, der Brudermord, der Einzug in die Arche Noah (Querbild), das Opfer Melchisedech's (Querbild), Isaak's Opferung durch Abraham, der Traum Jakob's, Josef's Verkauf, Josef's Rückkehr, Moses am Dornbusch, Speisung des Osterlammes vor dem Auszug aus Aegypten, der Durchgang durch das rothe Meer (Querbild), die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai (Querbild), der Mannaregen, David und Goliath, König Salomon opfert vor dem Tempel, Jonas wird von dem Walfisch an's Land gespieen. Die Thür des Südportals enthält folgende neutestamentliche Darstellungen: die Geburt Jesu, Jesu Taufe, die Berufung der Apostel, die Bergpredigt, die Verklärung Jesu auf dem Berge Tabor (Querbild), der Einzug in Jerusalem (Querbild), die Fusswaschung, das Abendmal, Jesus und die Jünger am Oelberge, der Verrath Jesu



Die Thüre des Nordportals



Die Thüre des Südportals

Die Geburt Jesu

und der Judaskuss, Jesu Verhör vor Kaiphas, die Geisselung, die Grablegung (Querbild), die Auferstehung (Querbild), Jesus erscheint der Maria am Ostermorgen, Jesus speist mit den beiden Jüngern zu Emaus, die Himmelfahrt, die Herabkunft des hl. Geistes.

Jesu Taufe

Und das Hauptmoment im Leben und Leiden des Erlösers, die Kreuzigung? Sie ist schon an hervorragender Stelle am Portale selbst zwischen den beiden Thürmen und Thüren in italienischer Mosaikarbeit zur Darstellung gebracht und fehlt daher auf der Erzthür. Welche Fülle von Begebenheiten aber ist in jenen zahlreichen Bildern veranschaulicht und wie herrlich sind dieselben versinnbildlicht! Mit bewundernswürdiger Kunst haben die Schöpfer der Meisterwerke, Dombildhauer Professor Peter Fuchs und Bronzegiesser Joseph Louis, beide zu Köln, es verstanden, Ersterer, einen Entwurf von köstlichem, geistreichem Inhalt und für alle Zeiten unvergänglichem Werth zu schaffen, und Letzterer, die erhabenen Gedanken des Entwurfs und der Modelle in tadellos vollendeter Weise zur Ausführung im harten Metall zu bringen. Schon auf den ersten Blick ist man betroffen von der ausserordentlichen Bedeutung dieser Kunstleistungen; dann aber fühlt man sich fortgerissen von dem fesselnden Eindruck derselben und unwillkürlich verfolgt das Auge in längerem Verweilen alle Einzelheiten. Und was ist der Grund dieser bezaubernden Wirkung? Zunächst die so einfache und doch so überaus schöne Eintheilung der Raumflächen, dann der Gegensatz des äusseren Rahmens mit seinem kräftigen Umfassungsstab zu den anders gestalteten Friesleisten und zu den von diesen eingeschlossenen Bildern, ferner die Pracht der Ornamente, die harmonische Gliederung und die von jeder verwirrenden Unruhe völlig freie Uebersichtlichkeit der Bilderreihen und endlich die stilgerechte wunderbare Komposition und Ausführung der einzelnen Hochreliefdarstellungen, von denen die Querbilder im Verein mit den Löwenköpfen der Gesammtfläche Wechsel und Mannigfaltigkeit verleihen.

Die Berufung der Apostel

Gedankenreich, innig und tief empfindend, voll poetischen Gefühls und ergreifender Wärme, dabei bestimmt und entschieden, kraft- und schwungvoll und jeglicher sentimentalen Süsslichkeit abhold zeigt sich Professor Fuchs

Die Bergpredigt

F. v. Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Venustas

F. v. Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ruhe auf der Flucht

in diesen, den bedeutendsten seiner zahlreichen Werke, der reifen Frucht langjähriger, eindringender Studien, die als Erzeugniss eines wahren Künstlers eigenes, unabhängiges Schaffen, die Verkörperung selbständiger Ideen bekundet. Aber nicht bloss die von Nachahmung freie Behandlung der mit künstlerischer Kraft und sehr bemerkenswerther Kühnheit dargestellten Bildwerke verdient das höchste Lob, sondern auch die meisterhafte Art, wie Fuchs das Hochrelief durchzuführen weiss. Nirgends tritt er aus der erlaubten Höhenlinie heraus, selbst dann nicht, wenn, wie z. B. beim Abendmahl, eine verhältnissmässig grosse Anzahl von Figuren die Platte belebt, die trotz der Schwierigkeit des perspektivischen Aufbaus dennoch vollständig zwanglos gegeben sind.

Die Verkündigung Jesu auf dem Berge Tabor

Auch der Umstand, dass viele der Hauptfiguren zum Theil nur leicht an die Hintergrundfläche gebunden sind, wodurch namentlich an den Köpfen und Rücken zwischen diesen und der Platte Hohlräume entstehen, hat den Künstler nicht zu verleiten vermocht, mit den Reliefs über die zulässige Höhengrenze hinauszugehen. Mag eine Figur im Vordergrunde sitzend erscheinen, mag sie weit vornüber geneigt sich zeigen, mag sie mit erhobenen, nach aussen vortretenden Armen dastehen, mag sie noch so losgelöst von der Grundfläche dargestellt sein, nie ist die erlaubte Grenzlinie der Reliefhöhe überschritten. Und zugleich gelingt es dem Künstler in erstaunlicher Weise, in seinen Kompositionen an Figuren einerseits nicht zu viel, anderseits nicht zu wenig zu bieten, stets in der Anzahl derselben das richtige Mass zu halten. Der Gesammteindruck jeder Portalthüre ist der der Fülle und des Reichthums, aber keineswegs der der Ueberladung, und diesem Gesammteindruck entspricht auch wieder die Wirkung der einzelnen Bildertafeln. Man betrachte die Querplatten, welche den Einzug in Jerusalem und die Grablegung zum Gegenstande haben. Wie fein durchdacht ist die

Der Einzug Jesu in Jerusalem

Die Fusswaschung

Das Abendmahl

Anordnung der Figuren und wie reich erscheinen die Bilder trotz der verhältnissmässig beschränkten Zahl derselben! Wie diese, so sind durchweg alle übrigen in ihrer Masshaltung wahre Muster einer einfachen und doch reichen Komposition. Und wie frei, wie ungezwungen, wie leicht in ihrer Bewegung sind die Figuren zur Darstellung gebracht! Nirgends eine Spur von Steifheit oder Schwerfälligkeit, überall volles Leben bei gefälligster, schönster Formbildung! Vor Allem die Fusswaschung, Jesus und die schlafenden Jünger am Oelberge, der Judaskuss, das Verhör vor Kaiphas, die Geisselung überraschen durch die zwanglose, packende Lebendigkeit, welche die Kompositionen beherrscht. Auch in der Durchführung aller Einzelheiten hat der Künstler sich als Meister bewiesen. In der Behandlung der Körpertheile, der Gewänder und Tücher, der Rüstungen, Helme, Arm- und Beinschienen und Waffen des Kriegsvolks, der Hausgeräthe und so vielem Anderen zeigt er sich ebenso gross und bedeutend, ebenso genau und sorgfältig, wie in der Gestaltung des ganzen Bildes und des Gesammtwerks. Insbesondere ist auch die Charakteristik der zahlreichen Köpfe eine ungemein scharfe, zum Theil mit wohl begründeter und berechtigter Absicht etwas drastisch-derbe; in der feinsten Weise bis in die geringsten Kleinigkeiten, wie Augen, Nasen, Ohren, durchmodellirt, bringen sie je nach den Verhältnissen Freude und Jubel, Leid und Trauer, Schmerz und Schrecken, Entrüstung und Zorn, Ueberraschung und Erstaunen, Unschuld und Hoheit, kurz alle die verschiedenen Aeusserungen des Seelenlebens zum vortrefflichsten Ausdruck, zu welchen das Leben, Wirken und Leiden Jesu dem Heiland selbst und denen, die um ihn waren, Anlass gab.

So stellt sich das Werk des Professors Peter Fuchs den hervorragendsten und bedeutendsten Vorbildern auf dem Gebiete der Reliefdarstellung würdig und ebenbürtig an die Seite, erscheint aber trotz aller vorbildlichen Ueberlieferungen als die freie, selbständige Verkörperung einer grossen künstlerischen Idee, die sowohl in dem fesselnden, feierlich ernsten Gesammteindruck wie in der Wirkung der Einzelheiten zur rückhaltlosen Bewunderung fortreisst. Der Künstler hatte noch die Freude, mit hoher Befriedigung auf seine auch im Guss so herrlich gelungene

Jesus und die Jünger am Oelberg

Der Judaskuss

Jesu Verhör vor Kaiphas

Schöpfung zu blicken; die Aufstellung der Südportalthüre am Dome zu Bremen sollte er jedoch nicht mehr erleben. Zwei Wochen nach Vollendung derselben, zur Zeit wo sie die Kunstwerkstätte verliess, um ihrem Bestimmungsorte zugeführt zu werden, ereilte ihn, im Alter von 68 Jahren, nach längerer Krankheit der Tod, am 31. Juli 1898. Ein an Arbeit, Erfolgen und Anerkennung reiches Künstlerleben hat damit seinen Abschluss gefunden. Fuchs war ein weit über die Grenzen der Rheinprovinz hinaus bekannter und hochgeschätzter Meister der ornamentalen Plastik, dem der Kölner Dom den grössten Theil seines viel bewunderten bildhauerischen Schmuckes verdankt. Das grossartigste, bedeutendste und umfangreichste aller seiner Werke aber sind die beiden Portalthüren am Dome zu Bremen, Werke, die noch in fernster Zukunft Zeugniss ablegen werden von dem Ideenreichthum und der ungewöhnlichen künstlerischen Gestaltungskraft ihres Schöpfers.

Die Geisselung

Nicht minderes Lob aber wie der Dombildhauer Fuchs verdient der Bronzegiesser Josef Louis, aus dessen Werkstätte die beiden Thüren hervorgegangen sind. Mit feinstem Verständniss für die romanischen Formen, genauester Sachkenntniss und liebevoller Hingabe an seine höchst schwierige Aufgabe hat Louis diese gelöst und alle Anforderungen, welche die Modelle, der Guss und die Ciselirung stellten, in geradezu glänzender Weise erfüllt. Der tadellosen Ausführung der prächtigen durchbrochenen Umfassungsstäbe und der schönen Friesleisten, die im Vergleich mit den Bildertafeln verhältnissmässig leicht herzustellen waren, so wichtig sie auch als Ornamente für die Gesammtwerke sind, sei nur eben Erwähnung gethan. Unendlich viel schwieriger gestaltete sich der Guss und die Bearbeitung der Bildwerke und der Anforderungen, welchen hierbei der Giesser zu genügen hatte, waren zahllose. Schon die reine Behandlung der vielfach zwischen den Hochrelieffiguren und dem Plattenhintergrunde entstandenen engen Hohlräume bot besondere und sehr grosse Schwierigkeiten, welche nur durch die peinlichste Sorgfalt, unermüdliche Ausdauer und vollkommene technische Sicherheit zu überwinden waren. Und dieselben wurden derart vorzüglich überwunden, dass die Rückseiten der Figuren mit der gleichen Genauigkeit bearbeitet erscheinen wie die Vorderseiten. Letztere boten dem Meister natürlich ausserordentlich reiche Gelegenheit, sein künstlerisches Feingefühl und seine tiefe Sachkenntnis zu bekunden, und er hat diese sowohl in der Kunst der Ciselirarbeit wie in allen

Neuer Löwenkopf

Alter Löwenkopf

anderen Hantierungen auf's herrlichste bethätigt. Haarscharf ist alles bis in das geringfügigste Detail ausgeführt. Man betrachte, um nur einige Bildwerke hervorzuheben, eingehend den Einzug in Jerusalem, das Verhör vor Kaiphas, die Geisselung, die Grablegung und man wird finden, dass die Stoffe der Gewänder, das Leinen, die Ausrüstung der römischen Kriegsknechte, die Waffen und Werkzeuge, die Geräthe, Gefässe und Möbel, die Thiere, die nackten Körpertheile, wie die Köpfe mit ihren Einzelheiten, die Hände und Füsse, kurz alles, selbst das Unbedeutendste, wie z. B die Fransen an dem Teppich, welcher von dem hohen Stuhle des Kaiphas herabhängt, mit der erstaunlichsten Sorgfalt behandelt sind. So steht Josef Louis in diesen Meisterwerken der Giesskunst als der würdige Helfer des Schöpfers der Modelle da: beide Künstler haben gleichen Antheil an dem Gelingen derselben und theilen sich in die Ruhmespalme; die Ehre und das Verdienst, das sich der Dombildhauer Fuchs um die Herstellung der Thüren durch seinen Entwurf und seine Modelle erworben hat, kommt infolge der wunderbaren Ausführung der letzteren im Guss in demselben Masse dem Bronzegiesser Louis zu, den seine grossartige Kunstleistung mit berechtigtem Stolz erfüllen darf.

Die Grablegung

Neben den beiden Künstlern verdient an dieser Stelle noch eine edele Bremer Dame erwähnt zu werden, die Frau Wittwe Consul Maria Hackfeld, welche die Portalthüren gestiftet und für die Herstellung der Modelle und die Ausführung im Guss den Betrag von 40,000 Mark gewährt hat. Die Thür des Nordthurmes trägt über dem oberen Umfassungsstab die Inschrift: Diese Erzthüre stiftete Frau Maria Hackfeld, geb. Pflüger. MDCCCLXXXXIV, die des Südthurmes die Worte: Zum Gedächtnisse ihres verew. Gatten Heinrich Hackfeld MDCCCLXXXXVIII. Wer die hochherzige Dame nicht kennt, sie aber in getreuem Bilde sehen möchte, betrachte auf der untersten

Die Auferstehung

C. Kiesel pinx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Abendfriede

J. Schmitzberger pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Füchsleins Morgenruhe

Jesu erscheint der Maria am Ostermorgen

Tafel in der linken Ecke des linken Flügels der Südthüre die Figur der Maria, welcher der Erlöser am Ostermorgen erscheint. Der Kopf der Maria stellt in porträtähnlicher Nachbildung die Gesichtszüge der Stifterin dar. Der Künstler hat es als eine Pflicht der Dankbarkeit erachtet, die durch das Hinscheiden ihres geliebten Gatten schwer geprüfte Wittwe auf dem Werke zu verewigen, das ihr frommer Sinn hat entstehen lassen. Und wer das Bild genauer betrachtet, wird auch noch manches Andere entdecken, was auf die Stifterin Bezug hat. Das Band unter dem Engel links trägt den Namen Maria Hackfeld, hierunter sieht man das Familienwappen, eine Fahne mit einem Kreuz und einen Pflüger, und im Hintergrunde, in Anspielung auf den Geburtsnamen der Stifterin, einen Pflüger, der das Feld beackert und hinter seinem von einem Pferde gezogenen Pflug der in der Ferne sichtbaren Stadt Bremen mit ihrem hohen Dome zuschreitet. Ein Bild höchst feinfühliger, unauffällig ehrender Anerkennung!

Jesus speist mit den beiden Jüngern zu Emaus

Ausser den mit Bewunderung erfüllenden Vorderseiten der Portalthüren sind auch die Rückseiten derselben sehr beachtenswerth und der Kunstkenner wird diesen gleichfalls seine volle Aufmerksamkeit zuwenden. Hier ist es zunächst die ausgezeichnete Schmiedearbeit, welche die Blicke fesselt. Jede Thüre wird von sechs eisernen Bändern in schweren Angeln, von denen auf jeden Flügel drei kommen, gehalten; oben an jeder Thür befindet sich ein starker Riegel mit charakteristisch gebildeter Hebelstange, unten ein schwerer Fallriegel und zwischen den mittleren und unteren Thürbändern ein prächtiges Bronzeschloss. Letzteres sowohl wie auch die eisernen Beschläge sind nach alten Vorbildern entworfen und in durchaus strengen Formen in romanischem Stil ausgeführt. Die an sich zwar einfach gehaltenen Beschläge, die jedoch in ihrer Gesammtheit einen reichen Eindruck machen und an die interessantesten Kirchen- und Klosterthüren des 10. und 11. Jahrhunderts erinnern, füllen fast die ganze Rückseite aus. Im Verein mit den beiden Riegeln, dem Bronzeschloss und den so viel als möglich symmetrisch angeordneten Bronzemuttern, welche die Bronze der Vorderseite festhalten, beleben sie die Holzfläche derart, dass sich dem Beschauer ein abwechslungs-

Die Himmelfahrt Jesu

Die Herabkunft des heiligen Geistes

reiches Bild darbietet, dessen grossangelegte Linienführung das Auge ungemein erfreut und dem Ganzen infolge der harmonischen Anordnung der einzelnen Theile einen ebenso erhabenen wie ruhigen Charakter verleiht. So haben auch die Innenseiten der Thüren seitens des verstorbenen Bremer Dombaumeisters Salzmann, nach dessen Angaben dieselben von Karl Louis, dem Sohne des Bronzegiessers, gezeichnet wurden, eine sehr liebevolle Behandlung erfahren und

Das Thürschloss

bilden ein würdiges, höchst stilvolles Gegenstück zu den bewundernswerthen Vorderseiten. Die Eisenbeschläge wurden in Köln von dem Kunstschmiedemeister Fr. W. Langenberg in vollendeter Weise ausgeführt, während das Bronzeschloss in der Giesserei von Louis hergestellt wurde.

Hat Bremen die Ehre, an seinem Dome die grossartigsten und herrlichsten Portalthüren in ganz Deutschland zu besitzen, so hat Köln den Ruhm, dieselben geschaffen zu haben. Es mag auffallend erscheinen, dass das protestantische Bremen sie in dem katholischen Köln hat ausführen lassen. Allein die Metropole der Rheinprovinz ist wie von Alters her, so auch heute noch als Heimstätte aller Zweige der christlichen Kunst berühmt und den hohen Ruf, in welchem «die Stadt mit dem ewigen Dom» als Pflegerin der alten romanischen und gothischen Stilüberlieferungen steht, hat sie in den nun vollendeten Prachtwerken nicht bloss glänzend gewahrt, sondern ihrem reichen Ruhmeskranze noch ein neues, unvergängliches Blatt hinzugefügt: in der deutschen Kunstgeschichte werden diese Kölner Arbeiten und die Namen ihrer beiden Schöpfer, von denen jeder vier Jahre angestrengter Thätigkeit auf die Herstellung derselben verwandt hat, zu allen Zeiten einen Ehrenplatz einnehmen.

DIE ALLEGORIE

VON

WOLFGANG KIRCHBACH

Als vor einiger Zeit in Berlin die Entwürfe zum Denkmal des Fürsten Bismarck ausgestellt waren, gab es mancherlei sonderbare Lindwürmer, hingerollte Ecksteine, altgermanische Keulenschwinger, auch Germanenkrieger mit Bären und Löwen zu sehen. Sphinxe, auf denen lesende Jünglinge sitzen, Panther, die sich von Jungfrauen mit emporgehobenen Kaiserkronen in der Hand auf den Kopf treten lassen, ein Atlas, der die Erdkugel trägt, eine Athene im archaïstischen Gewand, Schwerter schmiedende Muskelrecken, Obelisken, ein erwachender Barbarossa — dies und Andres konnte man an den verschiedenen Sockeln angebracht finden, auf denen der Alt-Kanzler des Reiches steht. In einigen Fällen vermochte Derjenige, welcher in germanischer Mythologie und Geschichte wohlbewandert ist, gewiss sofort zu erkennen, wer der betreffende Schwertjüngling etwa sein sollte. In anderen Fällen aber war es völlig unmöglich, irgend eine bestimmte Sagengestalt oder Personification zu erkennen. Wem es nicht vom Künstler gesagt wird, der dürfte an dem trefflichen Begas'schen Entwurfe unmöglich herausfinden, wer der Jüngling sein soll, der, auf eine Sphinx hingelagert, in einem grossen Folianten liest.

Bei dieser Gelegenheit hat man von Neuem so manches kritische Wort gegen künstlerische Allegorieen, Symbole und Kennzeichen gehört, und die Frage, ob solche Gestalten noch berechtigt seien, wie weit sie berechtigt sind, ist wieder sehr rege geworden. Jeder Künstler und Kunstfreund wird mit uns gern eine Viertelstunde darüber nachdenken, wie man es wohl am Richtigsten mit diesen allegorischen Gestalten halten soll.

An sich ist die Neigung, symbolische und allegorische Gestalten zu schaffen, in der Kunst so alt wie die Kultur selbst, wie die Verbindung von Kunst und Kultur. Die ältesten Hieroglyphen der Egypter sind schon eine solche allegorische Benutzung der Kunst. Götterwesen mit allegorischen Kennzeichen, als da sind Vogelgestalten, Ochsenköpfe, Sonnenbilder, ganze lange Miniaturreliefs dienen an Stelle der Buchstabenschrift dazu, uns Erzählungen, historische Mittheilungen, Gedichte, Gebete, Staatsbefehle zu übermitteln. Und die urältesten Anfänge der bildenden Kunst in Egypten scheinen nur in's Riesenhafte vergrösserte Hieroglyphen, sind jedenfalls stets allegorisch gedacht und versinn-

lichen Götter und Helden durch besondere Kennzeichen, die nicht einem besonderen Lebenszwecke entnommen sind, sondern etwas Andres äusserlich sind, als sie innerlich sagen wollen. Sowie die bildende Kunst selbständig wird, ist sie auch als Plastik fast nirgends ohne irgend einen allegorischen Bezug ausgeübt worden. Die Götter der alten Griechen galten dem Stamme gewiss als wirkliche, leibhaftige Wesen und nicht als blosse Personificationen von Begriffen; sie waren insofern eine frische Darstellung geglaubter Wirklichkeit. Sie wurden eben auf eine solche Wirklichkeit hin charakterisirt; der Weingott Dionysos mit den weichlichen Formen des Trinkers, die Jagdgöttin Diana mit den schlanken Rennbeinen der Jägerin. Wenn Dionysos, mit Weinlaub bekränzt, eine gold'ne Schaale hält, Diana in ihren Köcher greift, so wird Niemand das «allegorisch» nennen; im Gegentheil, es ist nur die charakteristische Wiedergabe des Wirklichen und der Amtsverrichtung des Gottes. Aber ein «Symbol» in anderem Sinne ist es doch schon, wenn Athene neben ihrem Helm, Speer und Schild, die ihr als kriegerischer Jungfrau zukommen, irgendwo eine Eule in ihrer Begleitung hat, und wenn diese Eule bereits ihre Weisheit versinnlichen soll. Zum Verständniss eines solchen Symbols gehört ein besonderes Wissen, denn an sich würde kein Mensch darauf verfallen, in einer Eule die Versinnlichung der Weisheit zu suchen. Und ebenso streift es bei der sogenannten Diana von Versailles stark an's Symbolisch-Allegorische, wenn die Göttin sich nicht damit begnügt, durch ihren Körperbau, ihr Diadem, Pfeil und Köcher sich natürlicher Weise als jagende Göttin auszuweisen, sondern neben sich noch ein Reh führt. Es ist nicht bekannt, dass Jäger und schöne Jägerinnen jemals Rehe in dieser Weise lebendig mitgenommen, oder dass vollends irgend ein Reh sich das so gutwillig hätte gefallen lassen. Dieses Reh ist vielmehr auch bereits symbolisch gedacht und versinnlicht die Jagdgöttin auf der Jagd, die man sonst vielleicht mit einer kriegerischen Amazone im Kriegsköcher verwechseln könnte. Hier ist das Kennzeichen eine Art abgekürzter Ausdruck für den hinzugedachten allgemeineren Jagdhintergrund.

Wir brauchen gemeinhin das Wort Allegorie für zweierlei Arten von künstlerischer Phantasiethätigkeit. Wir meinen damit eine Personification; wir verstehen aber auch gewisse sachliche Kennzeichen darunter, wie es die Eule der Athene etwa ist, oder irgend welcher andere Hausrath, mit dem wir die Bedeutung einer Gestalt versinnlichen wollen in bildnerisch-abstracter Weise.

Personificationen sind solche Allegorien, welche in menschlicher Gestalt, unter Umständen auch in Thiergestalten oder phantastischen Fabelwesen irgend einen Begriff darstellen. Die Gestalt des Friedens, des Glaubens, der Liebe, der Gerechtigkeit würden wir eine solche allegorische Personification nennen. Eine Abundantia, d. h. Ueberfluss, stellen wir als solche Personification hin; nicht minder in jüngster Zeit sogar alle möglichen menschlichen Thätigkeiten und Erfindungen: Malerei, Telegraphie, Elektricität. Bald als weibliche, bald als männliche Gestalten erscheinen all' diese Begriffe an öffentlichen Gebäuden. Putten mit Kennzeichen oder in lebendigen Thätigkeiten, welche dem betreffenden Industriezweige entnommen sind, allegorisiren und versinnlichen wiederum die Begriffe. Einer Gestalt des Friedens wird man dabei zumeist eine Palme oder einen Oelzweig in die Hand geben; eine Gerechtigkeit wird sicher mit Schwert und Waage in der Hand auftreten. Und würde man sich fragen, wo in aller Welt ist jemals eine wirkliche Göttin oder wirkliche Frau mit einer

H. v. Habermann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Porträt

Ridgway Knight pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Am Fliederstrauch

Waage in der einen Hand und einem Schwert in der andern gesehen worden, so würde Mancher in Verlegenheit kommen und sich sagen, dass eine solche Ausstaffirung einer Gestalt mit — wörtlich genommenen Dichtermetaphern in der That sehr an den Unsinn streift.

Denn niemals hat irgend ein Richter oder eine Richterin den Sitzungssaal der Rechtsprechung mit einer Waage in der Hand betreten und nur vom Henker weiss man, dass er in Wirklichkeit das Schwert braucht. Und wenn man vollends der Themis, der Justitia oder Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen legt, um die erhabene Blindheit des Rechtsspruches zu versinnlichen, die Rücksichtslosigkeit des Rechts, so wird man bemerken, dass das Kennzeichen der Personification auch nichts Anderes, als eine dichterische Metapher ist, welche man sozusagen plastisch-wörtlich verkörpert.

Denn es ist etwas ganz Andres, wenn ein Dichter von der Waage der Gerechtigkeit spricht und damit vor unserer Vernunft und Phantasie einen Vergleich anstellt. Vergleichen können wir in der That die Thätigkeit einer Urtheilsfällung mit einem Abwägen, ja, ein solcher Vergleich versinnlicht unserer Phantasie den sittlichen Gehalt solcher Thätigkeit deutlicher, wenn wir von der Waage der Gerechtigkeit und dem Zünglein derselben reden. Der Zweck des Vergleiches ist in diesem Falle, durch Inanspruchnahme unserer Phantasie die sittliche Abstraction plastisch zu machen; sie anschaubar für unsere Einbildungskraft zu gestalten. Solange dies nur dichterischer Kunstgriff bleibt, ist es auch poetisch und eine Schönheit für die Einbildungskraft.

Sehe ich aber die Waage leibhaftig vom Maler oder Bildhauer dargestellt, so wirkt diese keineswegs als Gegenstand meiner Einbildungskraft. Sie ist ja wirklich, sichtbar da, folglich brauche ich sie mir nicht erst einzubilden. Der Zweck, den der Dichter verfolgte, ist plastisch gar nicht zu erreichen. Im Gegentheil, was dem Dichter diente, unter Zuhilfenahme der Einbildungskraft, mir die Thätigkeit des Urtheilens nach dem Gewicht von Schuld und Unschuld sittlich zu verdeutlichen, das ist etwas höchst Undeutliches, sowie es leibhaftig da ist. Denn das Auge nimmt zunächst die plastischen Dinge als das Abbild dessen, was sie sind. Es erkennt eine Waage und will sich zunächst der richtigen Nachahmung, der Schönheit oder sonst einer Eigenschaft dieses richtig wieder erkannten Gegenstandes erfreuen. Die naive Einbildungskraft würde im Anblick einer Frau mit solchem Gegenstande in der Hand nach ihren angeschauten Erinnerungen vielleicht auf die Meinung verfallen, diese Themis sei eine Fischhändlerin oder Colonialwaarenhöckerin, welche Häringe abwiegt und augenleidend ist, so dass sie sich die Augen verbinden musste. Das Schwert würde man dann vielleicht als ein langes Fischmesser erkennen. Denn dass das, was man da vor sich sieht, als eine Wirklichkeit, ein Naturabbild in seiner Eigenschaft als Abbild gleichzeitig ein Gleichniss sein soll, das ist nicht ohne Weiteres zu begreifen. Und noch weniger kann die Waage durch sich selbst als wirkliche Anschauung dazu veranlassen, dass wir irgendwie darauf verfallen, sie für ein Sinnbild des Gerechtigkeitssinnes zu halten. Wir könnten ebenso gut Ursache haben, nachdem man uns gesagt, es sei nur ein Sinnbild, sie für ein Symbol kaufmännischer Ehrlichkeit zu halten, welche mit richtigen Gewichten wägt. Wir könnten sie aber auch für ein Symbol der Vorsicht halten, da wir doch auch die Worte auf die «Goldwaage» legen sollen. Wir könnten rathen auf eine Personification der Chemie, weil diese sich der Waage bedient; es könnte aber auch eine Gestalt der Physik sein, welche durch

Demonstration des Gesetzes der Schwere und des Hebels an der Waage versinnlicht wäre. Und stünde eine solche Themis zufällig vor einer Augenheilanstalt, so würde die Binde zweifellos die Heilmethode, die Waage die Genauigkeit der Procente angewendeter Apothekermittel und das Schwert den Krieg bedeuten können, in dem man sich allerhand Wunden und Augenleiden holt. Man sieht, dass das, was der Einbildungskraft ein Mittel ist, Begriffe zu verdeutlichen durch Metaphern und Vergleiche, für das wirkliche malerische und plastische Anschauen ein Mittel der Verdunkelung, der Undeutlichkeit ist, wenn man nicht durch besondere Schulbildung weiss, dass Themis mit der Waage dargestellt wird zum Erkennungsmerkmal. Die Metapher der Einbildungskraft ist eine Klarstellung; die Metapher im Marmor und auf dem Bilde aber ein Räthsel, ein Rebus. Dass aber das Errathen den Kunstgenuss hindert, der vielmehr ein Erkennen, Wiederkennen sein will, ist wohl sicher.

Dennoch haben seit Jahrtausenden die Künstler sich nicht nur der einfachen lebendigen Personifikation, sondern auch an ihr dieser plastischen Metaphern, Räthselkennzeichen bedient, die nur dann keine Räthsel sind, wenn man zufällig weiss, was sie bedeuten. Jedermann wird einsehen, dass die Personification als solche nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der bildenden Kunst ein schönes Mittel der plastischen Versinnlichung ist. Es ist ein Trieb von sittlicher Art, welcher von jeher die Menschheit gedrängt hat, besonders in Zeiten, wo der Glaube an die Götterwelt sich abschwächte, durch Vermenschlichung von Begriffen sittlicher Art neue Götter zu schaffen. Der griechische Olymp selbst, der von Haus aus eine grosse Herberge natürlicher Stammesgötter war, bereicherte sich im Laufe der Zeit mächtig mit allerhand Personificationen von Begriffen, Thätigkeiten, Naturvorgängen, welche Produkte der Kunstpoesie, ja oft der Bildhauerei selbst waren. In den antiken Dramen traten Gestalten wie der Reichthum, die Armuth, der Frieden persönlich auf, sprachen und bewegten sich als Menschen, kein Wunder, wenn auch der Künstler eine «Eirene mit Plutos», «Frieden mit Reichthum» im Marmor bildete. In der jüdischen Poesie traten Begriffe wie «Weisheit», «Vernunft» auf und sprachen schwungvolle Wahrheiten über sich selbst aus. Die «Weisheit» konnte bei Sirach von sich sagen: «Ich breitete meine Zweige aus wie eine Eiche; und meine Zweige waren schön und lustig. Ich gab einen lieblichen Geruch von mir wie der Weinstock, und meine Blüthe brachte ehrliche und reiche Frucht. Kommet her zu mir, Alle, die ihr meiner begehret etc. etc.» So lebhaft war diese Neigung zur Personification von Begriffen, dass man oft ganz vergisst, dass nur «Weisheit» von sich selbst redet, die aber wie ein lebendiger Mensch in überschwänglichen Bildern von sich orakelt. — Es ist der grosse Glaube der Einbildungskraft an sich selbst, welcher in solchen Zeiten gerade die Personification bis zur äussersten Lebendigkeit steigert, nicht bei dem Allgemeinen stehen bleibt, sondern auch die poetische und plastische Gestalt dermassen individualisirt, dass sie entweder zu einem Gotte oder doch zu einem vollen lebensfähigen Menschen wird.

Die Plastik muss aus ihren eigensten Interessen begierig solche Personificationen aufgreifen, gerade weil sie ein vorzüglicher Anlass zur Individualisrung des Marmors oder Erzes ist. Denn in gesunden Zeiten suchte man nicht die Kunst darin, lediglich durch äussere Kennzeichen, wie durch einen Oelzweig nach der wirklichen Sitte, die Personification des Friedens zu geben, sondern durch körperliche Individualisirung. Man schuf ein schönes Weib, dessen Formen und Ausdruck überall das

Wesen der Friedlichkeit versinnlichten nach der natürlichen Erfahrung, dass das Vorherrschen gewisser sittlicher Eigenschaften in uns auch den Körper diesen Eigenschaften nachbildet. Durch die Uebertragung dieses lebendigen Charakterisirungsprinzips, das man an den wirklichen Gottheiten stets übte, auch auf die Allegorien, wurde diese zum natürlichsten Mittel plastischer Verdeutlichung und der Beseelung des Marmors. Denn solch' eine antike «Nike», Sieges-Allegorie, wurde durch den Bildhauer sofort zur Göttin, weil er die allegorische Personification benützte, Alles, was als frisches Beseelungsmoment sieghafter Gefühle im Körper des Siegesfrohen wirkt, leiblich zu veranschaulichen. Und so ist es bis zum heutigen Tage bei allen feinfühligen, geschmackvollen Bildhauern geblieben. Die Kunst kann und wird sich in diesem Sinne niemals die Personification und lebendige Allegorie nehmen lassen. Unendliche Reize der Sinnigkeit frischer Erfindungen hängen daran, welche man aus der Analogie mit dem wirklichen Leben entnimmt. Putten, welche Staffeleien und Palette schleppen, sind als Versinnlichungen nach der Analogie nur kleine Kinder, welche mit diesem sicheren Kennzeichen spielen wie wirkliche Kinder mit allen Dingen spielen. Wir brauchen hierbei Nichts zu rathen, sondern freuen uns an der kindlichen Analogie des Lebens, und je sinnreichere Einfälle Einer in dieser Hinsicht hat und je mehr er die allegorischen Gestalten zu ganz natürlichen Kindern macht, desto mehr ist einer der stärksten natürlichen Kunsttriebe befriedigt, nämlich der sinnreiche Vergleich erlebter Wirklichkeit mit einer künstlerischen Märchenwelt von allgemeinerer Bedeutung. Ein Fries von Putten, welche etwa den Weinbau darstellen, mit Weinlaub bekränzt, Trauben pflücken, keltern, Wein abziehen, trinken und jubiliren oder betrunken sich herumkugeln, muthet uns plastisch ebenso an, als wenn ein Dichter uns ein Märchen von Kindern oder Amoretten erzählen würde, die in einen Weinberg einbrechen und tolles Zeug machten. Das sind nicht Allegorien, sondern Analogien des Lebens als schöne Träume der Einbildungskraft.

Und in diesem letzteren Worte ist ein sehr sicheres Merkmal für den Geschmack des Künstlers enthalten, der uns allgemeine Begriffe oder sonstige symbolische Aufgaben plastisch geniessbar machen will. Zu lebendigen Träumen der Einbildungskraft, welche in sich ein zusammenhängendes Gesetz der Möglichkeit haben, nach dem Gleichniss der Wirklichkeit, müssen die Allegorieen und Kennzeichen des plastischen Künstlers wie des Malers werden, wenn sie uns sinnreich, sinnig erscheinen wollen. In dieser Sinnigkeit liegt dann zugleich die plastische Darstellbarkeit des anschaulichen Gleichnisses, ja die Wonne des Kunstgenusses selbst.

Wenn Alfred Rethel uns z. B. ein Bild der «Nemesis» malt, welche den Mörder in Lüften schwebend verfolgt, streng und furchtbar in der Haltung, so sind wir trotz der Personification eines blossen Begriffes, nämlich des sittlichen Selbstgerichts, doch wie von einer Wirklichkeit gepackt, weil unser Gewissen selbst im Träumen sich eine solche ewige Richterin leicht vorstellen würde, als Produkt unserer eigenen Gewissensangst. Die Kraft der lebendigen Phantasie des Künstlers erklärt den Vorgang durch sich selbst aus unseren geheimsten inneren Erfahrungen. So wird die Personification zum lebendigen Mythus, zur Sage.

Und bis zur Lebendigkeit des Mythus muss auch der Bildhauer seine Relieferfindungen steigern können. Seine Putten und Friese müssen uns anmuthen wie ein Gleichniss Jesu, das auch an sich

ein wirklich möglicher Vorgang ist, wo Einer säet und erntet, wesshalb gerade diese Gleichnisse sich von jeher so gut zur künstlerischen Darstellung eigneten. Dass es nur Gleichniss ist, ergibt Zweck, Standort, allgemeine Anordnung des Kunstwerkes selbst. Denn niemals ist die Kunst die Wirklichkeit, sondern stets ein Abbild und in ihm ein Gleichniss der Wirklichkeit. Als Gott den Menschen nach seinem «Ebenbilde», «Abbild» schuf, schuf er ihn als ein «Gleichniss», denn sowohl im Hebräischen wie im Griechischen bedeutet das Wort, welches die Bibel hier braucht, sowohl Abbild wie Gleichniss.

Nun befindet sich der moderne Bildhauer, wie es scheint, in einer schwierigen Lage, denn es werden ihm Aufgaben gestellt, die oft eine solche lebendige Personification auszuschliessen scheinen. Gelehrte Halbbildung verlangt womöglich geradezu, dass Themis mit der Waage unter allen Umständen erscheine, obwohl diese Allegorie eben kein Gleichniss enthält, sondern nur die Versteinerung eines bereits irgend einmal von einem Dichter vollzogenen Gleichnisses ist. Die Aufgabe ist z. B. einen Staatsmann wie Bismarck in all seinen Beziehungen darzustellen. Ja, wo finden wie die Abbreviaturen, die abgekürzten Symbole solcher Thätigkeit? Was thut denn eigentlich so ein Staatsmann, wozu man auf Friesen lebendige Allegorien erfinden könnte?

Kann das ein Gleichniss seiner Thätigkeit sein, dass man zwei Recken hinstellt, welche einen Eckstein legen? Die Anspielung an unsere Phantasie ist zwar deutlich; denn es fällt uns sofort die Redensart vom Eckstein des Reiches ein, jenes alte Wort der Jesaca, das als Metapher durch alle Jahrhunderte geht. Aber es ist eine plumpe Anspielung, eine trockene, eine leere Allegorie; es ist abermals nur die Versteinerung eines bereits vollzogenen, conventionellen Gleichnisses des Sprachgebrauchs.

Sollte es denn aber wirklich so schwer sein für den modernen Künstler, anziehende Sinnbilder der verschiedenen Aufgaben der Plastik zu finden, welche das moderne Leben stellt? Welche Eigenschaften zeichnen einen Staatsmann wie Bismarck aus? Weisheit, Kühnheit, List, Beredsamkeit. Warum nicht diese als Personificationen zu Füssen seines Postamentes stellen? Wie versinnlichen wir die Weisheit eines germanischen Mannes, ohne zu äusserlichen Räthseln und Anspielungen auf Metaphere zu greifen? Nun, indem wir eine germanische Weise, eine Alraune, welche Runen vor sich auf's weisse Tuch geworfen hat, bilden. Legen wir ihr noch dazu einen Folianten der Edda auf den Schoos, in dem das Havastral, die Sammlung germanischer Weisheitssprüche steht, so haben wir ein direktes Sinnbild der Weisheit und ein deutscher Michelangelo kann in den Ausdruck ihres Antlitzes das Alles legen, was Weisheit in einem menschlichen Antlitz charakterisirt. Und die Beredsamkeit? Kann man eine dankbarere Aufgabe sich denken, als eine schöne weibliche, germanische Frauengestalt mit der Gebärde der öffentlichen Rednerin und mit all' dem Ausdruck des Feuers, welches die Reden vom blinden Höcker diktirte? Und die Kühnheit! Ein Jüngling, der, wenn's nicht «germanisch» sein soll, einen Bären fesselt, oder sonst Etwas. Und die List! Wer weiss nicht, dass es unter alten Germaninnen auch schon Vogelstellerinnen gab? All' diese Personificationen könnte man, um der Einheit des Stils willen, in altgermanischem Kostüm bilden. Und man wäre nicht genöthigt, wie es ein Künstler gethan hat, germanische Krieger zu bilden, welche Löwen neben sich

ruhen haben, was eben dann nur eine allegorische Rumpelkammer wäre. Denn eine einheitliche, mögliche Welt in sich muss die Welt der Sinnbilder sein. Und man will versinnlichen durch ein Bildhauergleichniss, dass Bismarck der Einiger des Reiches war? Nun, was that denn Phidias, als er die Göttin Athene, die Schutzgöttin seiner Stadt, als solche verherrlichen sollte? Erfand er räthselhafte Allegorieen mit allen möglichen Kennzeichen, erlegte er Lindwürmer der Uneinigkeit? Nein, er schilderte auf seinem Friese einfach den Feldzug der Panathenäen selbst, den Huldigungszug der atheniensischen Bürgerschaft, stilisirt nach der Wirklichkeit, übersetzt in's künstlerische Ornament des Frieses. Ein deutscher Künstler, der die Rütliscene aus «Schillers Tell», welche recht eigentlich der Ausdruck der Sehnsucht «Deutscher Einigkeit» war, schilderte, würde uns zu einem sinnigen Vergleiche veranlassen, wenn er im Centrum uns darstellte, wie sie schwören: Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern! Und wenn er noch realistischer verfahren wollte, könnte er auf einem langen Friese schildern, wie etwa ein Extrablatt, welches die Ankündigung der Reichsgründung enthielt, durch die Menge wanderte, wie man sich glückselig auf offener Strasse umarmte, wie man die Säule mit Guirlanden schmückte; er könnte, was man wirklich in Berlin gesehen hat, schildern, wie der Held Bismarck selbst nach einer seiner berühmten Reden aus dem Reichstag tritt und das Volk ihn jubelnd begleitete. Das Alles wäre nicht als Hochrelief, denn das ist das Kreuz aller solcher Darstellungen, sondern nur als Fries stilisirt zu geben.

Und all' diese Darstellungen würden eben nicht Allegorieen, sondern nur lebensfähige, actionsfähige Personificationen und Gleichnisse sein, zum Unterschied von denjenigen Erfindungen, wo das Allegorische in die conventionellen Metaphere des Sprachgebrauchs verlegt wird, die man anschaulich darstellt. Das Letztere ist einfach Eulenspiegel als Plastiker und Eulenspiegelei; es ist der eigentliche Geschmacks-Fehler, der immer bei Vielen die Sinnbilder und Personificationen der Plastik in Verruf gebracht hat. Leider haben sich auch viele Maler ab und zu dahin verirrt, dass sie Parzen mit ihren Scheeren in der Hand auf einem Bilde mit der Waage der Themis anbrachten, die Leyer Apollos und die Sense Saturns, den Vogel Phönix und einige andere ausgestopfte Vögel aus Alterthum, Mittelalter und Neuzeit in allegorische, dramatische Action gegen einander versetzten. Diese Art von gemalten Metapharen, von Rebusaufgaben sind schon in der Dichtung verbotene Waare und nur von pedantischen, schulmeisterhaften Hofpoeten in schulmeisterhaften Zeiten als Geschmacksverirrung aufgekommen. In Malerei und Plastik ist es das wahre Trödelkabinet einer leblosen, pedantischen Phantasie.

Man sieht, je mehr die gesunde, charakteristische Personification, neben der Bildnisswirklichkeit selbst, ein unentbehrliches Hilfsmittel besonders der Plastik ist, desto mehr lehnt sich der Geschmack dagegen auf, dass man dieses Lebendige zu etwas Todtem macht durch wörtliche Versteinerungen dichterischer Metaphere. Ein phantasievoller Künstler wird fühlen, wie scharf, aber auch wie klar die Grenze ist, die ihm der lebendige Zweck des Kunstwerkes vorschreibt.

Nicht als Allegorieen aufzufassen sind natürlich all jene Fabelgestalten, jene Tritone, Wasserpferde, Nymphen und das ganze Gesindel, welches Begas und Diez auf ihren Brunnen uns so köstlich lebendig machen. Das sind wirkliche Wesen der Einbildungskraft und die plastische Lust aller Künstler

hat sie stets so behandelt. Man komponirt sie so, als sei es eine Gesellschaft, die wirklich in diesem Brunnen badet, schwimmt, sich tummelt.

Für das Standbild aber gilt noch ein besonderes Stilgesetz der Phantasie, dass man ein solches, wenigstens nicht in nächster Nähe, mit Figuren der Wirklichkeit umgibt, die etwa dem Helden huldigen. Fasst ein Künstler es so, dass sie dem Standbild huldigen, so lässt sich wohl Etwas schaffen, das Kunst, Stil und Realität zugleich ist. Jene Apotheosen aber, wo realistische Volksscenen zu Gruppentheilen in buntem Spiele als Vollfiguren aufgebaut werden, sind desshalb unkünstlerisch, weil der Held doch selbst auf einem Postament steht, um das denn doch auch nur Figuren sitzen können, die irgend wie in's Gleichniss fallen. Denn ein Kunstwerk, das seine eigenen Bedingungen aufhebt, ist stillos. Und ein Künstler, der sich bewusst bleibt, dass man innerhalb der Bedingungen des Kunstwerks bleiben muss, der wird dann auch nicht fehlen in der Unterscheidung echter Sinnbilder, Personificationen und Gleichnisse der Kunst von den todten und leeren Allegorieen des blossen Sprachgebrauchs.

EDUARD VON GEBHARDT

VON

FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT

E. v. Gebhardt in seinem Hause

In stiller Weltabgeschiedenheit, wenige Meilen von der Stelle entfernt, wo die norddeutsche Tiefebene zwischen Weser und Wesergebirge beginnt, liegt das protestantische Kloster Loccum. In einer Landschaft voll eigenthümlichen Reizes, zu dem sich die scheinbar widersprechendsten Elemente vereinigen, ragen zwischen den hochbedachten niedersächsischen Bauernhäusern die altersgrauen Mauern des Klosters hervor. Nichts scheint hier verändert seit der Zeit, da zu Ende des XIII. Jahrhunderts die prächtige Klosterkirche vollendet worden war, und doch birgt dies Kloster seit weniger als einem Jahrzehnt ein Kunstwerk, das sich von all dem, was sonst in Klöstern zu sehen ist, nach äusserer Art und innerlichem Geist sehr wesentlich unterscheidet, wenn es freilich andererseits auch wieder so hineinpasst in den alten Kreuzgang, in das ehrwürdige Gemäuer, als sei es auf demselben Boden mit ihm gewachsen, verdanke derselben herbfrischen Natur seine Entstehung.

Ein protestantisches Kloster wurde Loccum genannt. — Das klingt widersinnig; ein Denkmal protestantisch-kirchlicher Malerei ist in ihm entstanden, und das klingt fast noch wunderlicher. — Denkt man doch bei dem Begriff der kirchlichen Kunst, besonders der Malerei, heutzutage fast ausschliesslich an die katholische, und nicht ganz mit Unrecht.

Seit dem Niedergang der römischen Reiche war es die Kirche gewesen, die der Kunst ihre Aufgaben zugewiesen hatte, ganz so, wie es vorher der heidnische Götterglaube gethan hatte. Nur sehr selten und in Ausnahmefällen wurde sie dabei von weltlichen Mächten unterstützt oder abgelöst, und selbst dann waren die fürstlichen oder bürgerlichen Mäcene, die Herrscher oder Gemeinden, meist von religiösen Beweggründen geleitet. Als durch die Reformation die Scheidung eintrat, da blieb der alten Kirche mit ihrem überlieferten prunkvollen Gottesdienst, mit ihrem durch die Jahrhunderte erwachsenen südländischen Bestreben, auch äusserlich ihre Macht zu zeigen, alle Bethätigungen des menschlichen Geistes in ihren Dienst zu nehmen, auch die Pflege der Kunst. Sie blieb ihr unbestritten auf rein kirchlichem Gebiet, denn, so wenig die Reformatoren, mit Ausnahme von Calvin und Zwingli, den Künsten abgeneigt waren, so konnte es doch bei ihrem Streben nach Vereinfachung der Lehre sowohl wie des Gottesdienstes nicht ausbleiben, dass bei den Protestanten die künstlerische innere Ausstattung der Kirchen unterblieb.

Dazu kam, dass die Verhältnisse der protestantischen Gemeinden selbst, wie sie sich nach und nach entwickelten, ganz und gar nicht der Art waren, dass man Geld für scheinbar so rein äusserliche und relativ überflüssige Dinge, wie künstlerische Ausschmückung der zum Cultus oder zu Versammlungen dienenden Räume nun einmal nach protestantischer Laienauffassung waren, übrig gehabt hätte, ganz abgesehen davon, dass Deutschland, das Mutterland des Protestantismus, nach dem 30jährigen Kriege es ohnehin zu einer eigentlichen Kunstblüthe nur an ganz vereinzelten Stätten wieder gebracht hatte. Diese Kunstblüthe war dann ebenso, wie in den protestantischen Niederlanden eine durchaus profane, bürgerliche, meist ausgesprochen nationale oder patriotische, wenn auch häufig nur lokalpatriotische.

Entwickelte sich somit und zwar vornehmlich gerade in Nordholland, eine grossartige profane Kunst, so blieb die christlich-kirchliche Kunst ausgesprochen katholisch; war doch gerade in den Niederlanden der bilderfeindliche Einfluss Calvin's am stärksten gewesen, hatte durch die Ausschreitungen der Bilderstürmer hier den grössten Schaden angerichtet. Ihn in den dem Katholicismus wiedergewonnenen Ländern zu ersetzen, war ein Hauptbestreben der Jesuiten gewesen. Als Hauptvertreter dieser spezifisch katholisch-kirchlichen Kunst finden wir in der späteren nordischen Malerei den grossen Peter Paul Rubens, der freilich auch der Profanmalerei ein gutes Theil seiner Titanenkraft widmete.

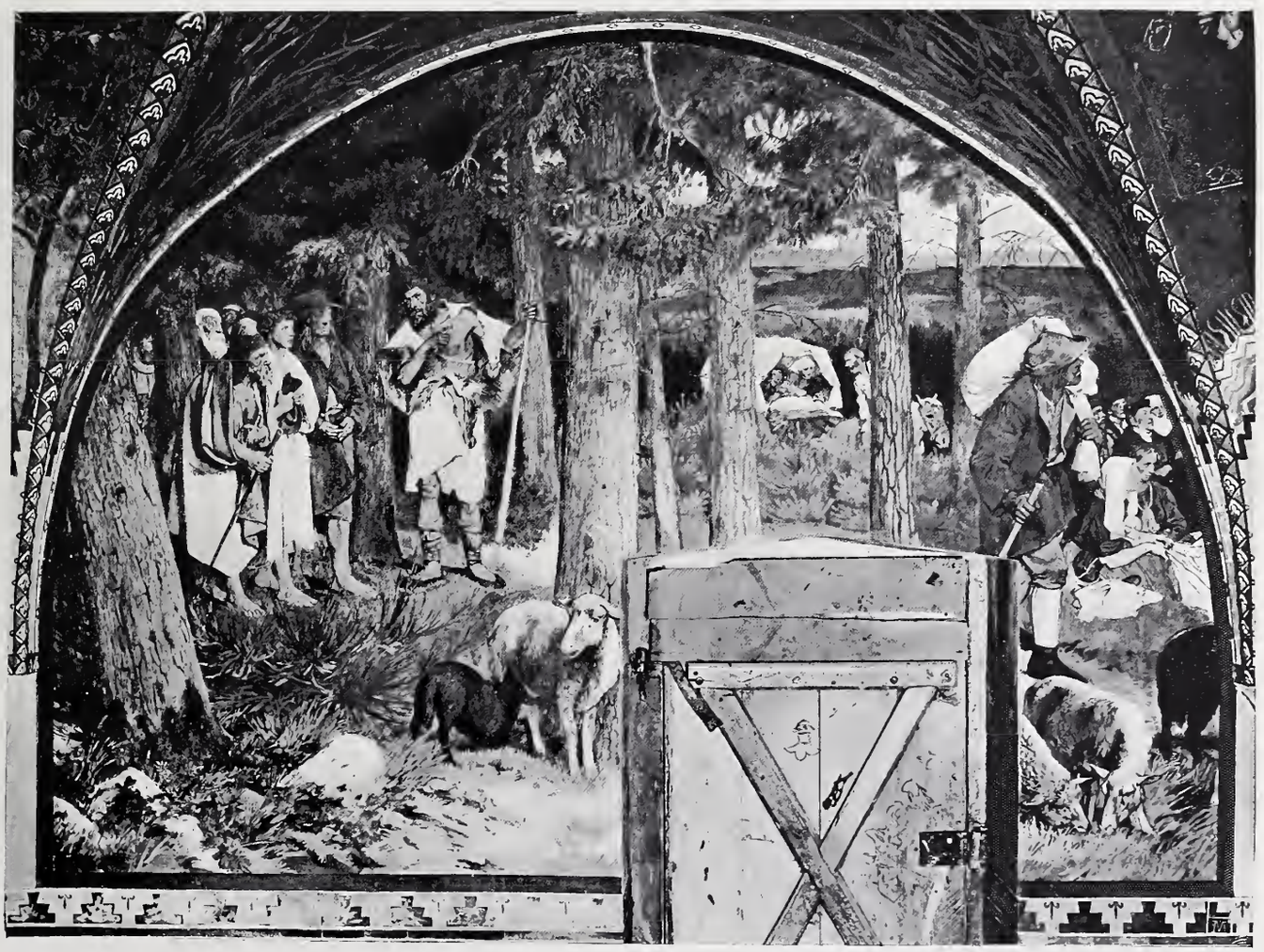
Wohl hatten sich schon früh einzelne Künstler der reformirenden Bewegung angeschlossen und auch in ihrer Kunst für dieselbe gesprochen, aber selbst wenn man einen Dürer, Cranach, Holbein für den Protestantismus in Anspruch nehmen wollte, so konnte es doch zu einer eigentlich protestantisch-kirchlichen Kunst in Deutschland so wenig kommen, wie, trotz Rembrandt und seiner zahlreichen biblischen, von durchaus protestantischem Geist erfüllten Bilder und Radirungen, in den Niederlanden, denn das, was erst eine Kunst erstarken und gross werden lässt, eine monumentale Aussprache, ein Zusammenwirken mit und innerhalb einer wesensgleichen Umgebung, das blieb aus den oben erwähnten Gründen bis auf ganz geringe, gelegentliche Anläufe jenen Bestrebungen versagt. — Die protestantischen Maler neuerer Zeit, die das Leben Christi und die biblischen Geschichten darstellten, haben sich in ihrer Auffassung und Formengabe merkwürdiger Weise viel mehr den gleichzeitigen, oder wenig älteren, aber auf der alten Tradition fussenden, katholischen Vorbildern angeschlossen, als

Kloster Loccum

dass sie es jemals ernstlich versucht hätten, auf den gemeinsamen Ursprung, die altchristliche oder auch nur auf die Frührenaissancemalerei zurückzugehen, die ihre Entfaltung doch auch reformirenden Bewegungen verdankte.

Und nun will es scheinen, als ob in dem hannover'schen Dorfe nicht nur der scheinbare Widerspruch eines lutherischen Klosters bestände, sondern auch jetzt, am Ende unseres als rationalistisch verschrieenen Jahrhunderts, ein monumentales Werk protestantisch-religiöser Malerei entstanden sei, ein Werk von solcher Kraft und Bedeutung, dass wenn überhaupt von ihm aus dieser neue Zweig der deutschen Kunst erwachsen muss.

Es mag der Mühe werth erscheinen, den Boden kennen zu lernen, auf dem ganz in der Stille vor noch nicht 10 Jahren dies merkwürdige Denkmal deutscher Wandmalerei entstanden ist, denn wenn auch nicht dessen letzte Wurzeln diesem Boden entstammen, so hat der Künstler, dem die Bilder zu verdanken sind, doch schon während der Arbeitszeit so an dem eigenartigen Klosterleben theilnehmen können, dass genug von dem Erdgeschmack der Scholle in sein Werk übergegangen ist.



E. v. Gebhardt. Johannes der Täufer, Wandgemälde in Loccum

Im Jahre 1163 kamen von Volkerode bei Mühlhausen in Thüringen Cisterziensermönche in die Gegend des heutigen Loccum, wo sie nach zweimal aufgegebenen Niederlassungen in der Nähe das heute noch stehende Kloster gründeten. Der Grund und Boden sowie die Dörfer in der Umgegend waren zu diesem Zweck vom Grafen Wilbrandus de Halremund der Jungfrau Maria, dem heiligen Georg und den Brüdern dargebracht worden. Aber erst im Jahre 1240 hatten diese — es waren ihrer nach der alten Ordensregel zwölf an der Zahl mit einem Abte — die Umgegend, die damals «ein Ort des Schreckens und der wüsten Einöde, der Plünderer und Räuber Aufenthalt» genannt wurde, soweit urbar gemacht, dass sie aus eigenen Steinbrüchen die prächtige Klosterkirche beginnen

E. v. Gebhardt. «Die Bergpredigt», Wandgemälde im Kloster Loccum

konnten, die dann schon 1277 durch Abt Hermann II als vollendet eingeweiht wurde. Es ist eine über 67 Meter lange, dreischiffige, romanische Basilika mit Querschiff und je zwei Kapellen neben dem Chor, an der sich trotz der frühen Zeit der Uebergang zur Gothik schon in den Spitzbogen der Gewölbegurten und der Durchgänge zu den Seitenschiffen bemerkbar macht. Nach Süden liegt der prächtige Kreuzgang, an dessen Aussenseiten die Klostergebäude aufgeführt waren. Diese zeigen, wie schon die Kirche, die Eigenthümlichkeiten des Cisterzienserordens, dessen Brüder zum Beispiel nicht in gesonderten Zellen, sondern in einem gemeinsamen Schlafraum übernachteten und sich unter anderem auch dadurch von den Benediktinern, von denen sie ausgegangen waren, unterschieden.

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus und der reiche Jüngling

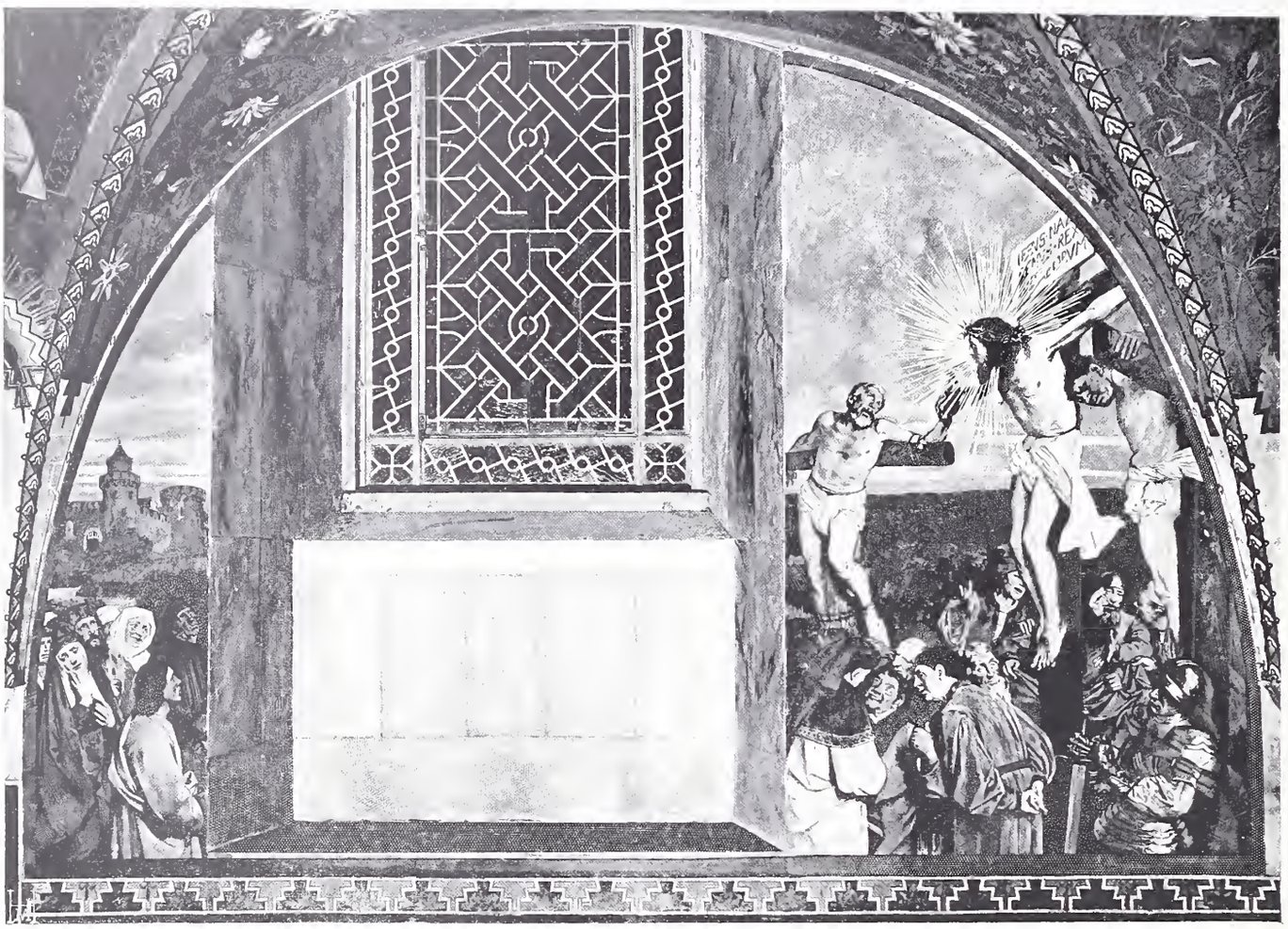
Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

E. v. Gebhardt. Von der «Kreuzigung», Wandgemälde in Loccum

Unter wechselnden Schicksalen vergingen dem Kloster die Jahre und Jahrhunderte. Seine Blüthe fiel in die erste Zeit; im 14. und 15. Jahrhundert sank es von seiner Höhe herab; Unruhen im Innern und Fehden nach aussen waren die Ursachen, bis zu Ende des 15. Jahrhunderts wieder eine bessere Zeit kam, als man beschlossen hatte, keine Adeligen mehr in's Kloster aufzunehmen und auch die Aebte von bürgerlicher Herkunft waren.

Als mit dem Auftreten der Reformation die ganzen Lande in der Nachbarschaft zum Protestantismus übergingen unter Ernst von Braunschweig-Lüneburg, dem Bekenner, und den alten Gegnern Loccums, den Grafen von Hoya, da wandte Kaiser Karl V. dem Kloster seine besondere Aufmerksamkeit zu und hoffte in ihm einen Stützpunkt der alten Lehre zu erhalten. Aber der neue Geist liess sich durch die Klostermauern umsoweniger zurückhalten, als er schon im Innern derselben mächtig geworden war, und eine der merkwürdigsten Episoden in der Geschichte der Reformation ist wohl dieser langsame, gleichsam selbstverständliche Uebertritt der Loccumer Mönche zum Lutherthum. Sie rechneten sich nach wie vor zum Cisterzienserorden und liessen sich noch 1601 auf dem Generalkapitel des Ordens durch einen benachbarten Abt vertreten, aber schon lange vorher waren einzelne Mönche ausgetreten, so 1543 Antonius Corvinus, 1536 schon ein Ludolph Herzog, 1587 Jakob Harmening, der heirathete und in Minden evangelischer Prediger wurde. Allmählich schaffte man eine katholische Einrichtung

nach der andern ab: die Fasten, das Messopfer, den Marienkultus, die Anbetung der Heiligen, die Seelenmessen u. s. w. und begann in deutscher Sprache zu predigen. Als dann Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (sein Grossvater Julius hatte Calenberg geerbt, dessen Herzöge die Schutzherren des Klosters schon 1530 unter Anerkennung von dessen Rechten geworden waren) die Regierung übernahm, da versprachen die von ihm bei der Huldigung des Klosters ausgestellten Reversalien in Sachen der Religion, dass Abt, Prior und Konvent bei der Augsburgischen Konfession verharren sollten. Und dabei blieb es, trotz der ergebnisslosen und mehr platonischen Verhandlungen



E. v. Gebhardt »Die Kreuzigung«, Wandgemälde in Loccum

des ehrgeizigen und eitlen, aber doch auch thatkräftigen Abtes Gerhard Molan mit Spinola und Bossuet zum Zweck einer Wiedervereinigung der evangelischen und katholischen Kirche, an denen sich auch Leibniz betheiligte.

Schliesslich ist nach mancherlei Umwandlungen das heutige Prediger-Seminar entstanden, in welchem zwölf junge lutherische Theologen nach dem bestandenen ersten Examen für zwei Jahre Aufnahme und weitere Vorbildung für ihren künftigen Beruf finden. Noch immer steht an der Spitze ein Abt, der in Hannover residirt, wo das Kloster schon im Jahre 1224 ein Haus erwarb, den Loccumer Hof, und von den alten Mönchsgebräuchen ist heute noch eine Hora übrig geblieben, die von den Hospites, an deren Spitze ein Studiendirektor steht, allabendlich um 6 Uhr im Chorgestühl der alten

Klosterkirche gesungen wird. Dort steht auch noch neben dem Altar unberührt ein uraltes, ehemals wunderthätiges Madonnenbild aus Holz, wie in den Seitenkapellen und der Vorhalle verschiedene reizvolle, geschnitzte Holzaltäre sich befinden, die noch in den 50er Jahren pietätvoll restaurirt und sogar mit hübsch gemalten Heiligenfiguren ausgestattet wurden.

Aus alter Mönchszeit, vielleicht als eine Erinnerung an die geheimen Gebräuche der Bauhütten, besteht unter den Hospites die Einrichtung geheimer Zusammenkünfte zum Zweck gemeinsamer Stellungnahme in inneren Angelegenheiten, der sogenannte Salon, zu dem kein Uneingeweihter, auch keiner der Vorgesetzten oder Lehrer Zutritt hat. — Der Abt trägt bei seiner Einführung die bischöfliche Mitra mit Inful und den Stab.

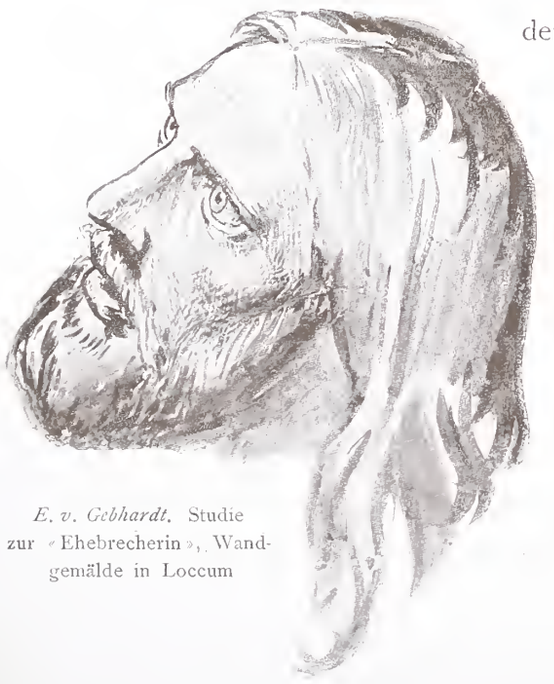
E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum

Aber so wunderlich und gleichsam widerspruchsvoll und bei allen scheinbaren Widersprüchen doch in sich harmonisch geschlossen und in seinen Resultaten segensreich dieses lutherische Prediger-Seminar sein mag, so interessant die architektonischen Schönheiten der alten Cisterzienserkirche und auch manches zugehörigen, alten Gebäudes auch sind, das, was als ganz neu, ganz eigenartig und als vielversprechende Grundlage eines wichtigen Zweiges der deutschen Kunst hier auf dem alten Kulturboden erwachsen ist, das sind die Wandgemälde, welche Eduard von Gebhardt, Professor an der Akademie zu Düsseldorf, in den Jahren 1884—1892 hier im Auftrag der preussischen Regierung geschaffen hat.

Wohl liegt dem Besucher die Frage nahe, warum gerade hier, in diesem weltfernen Winkel, zu dem noch heute, wo dies geschrieben wird, nur ein kaiserlich deutscher Postwagen fährt, da die „Steinhuder Meerbahn“ noch nicht über den einsamen Hügelrücken, den Loccumer Berg, hinweg oder um ihn herum geführt ist, warum gerade in dieser Abgeschiedenheit zwischen Berg und Wald, Moor und Haide, in dem alten Cisterzienser-Kreuzgang, das lebensvolle, epochemachende Werk ausgeführt werden musste. Aber wenn man sich dann in dieser kleinen und merkwürdigen Welt mit

ihrem halb priesterlich ernsten, halb studentenhaft lustigem Wesen, mit ihren aus uralter Zeit stammenden Gebräuchen und dem neuzeitlich-wissenschaftlichen Arbeiten im steten Hinblick auf ein praktisches Christenthum — wenn man sich hier nur ein wenig umgesehen hat, wenn man den Eindruck der hohen Kirchenhallen, der traulichen Kreuzgänge, die Schönheit des Hochwaldes dicht neben der Klostermauer hat auf sich wirken lassen, wenn man vor Allem das sichere Fernsein von allem dem, was man Welt nennt, mit seinem städtischen Lärm, seiner Naturfeindschaft und Unwahrhaftigkeit wohlig empfunden hat, dann wird man begreifen, dass nur in solcher Abgeschiedenheit von der unruhigen grossen Welt, in dem engen seelischen Contact der Wenigen, die zum Hause gehören, in dem geistigen Zusammenwirken und gegenseitigen Sichanregen des Künstlers und der Theologen ein grosses Werk christlicher Kunst entstehen konnte, wie ja denn auch die alten Klosterfresken von Assisi, bei Monte Oliveto und alle die anderen nur unter solchen oder ähnlichen Bedingungen entstanden sind, und nur diesem Ursprung ihren naiven, gläubigen Charakter verdanken. Gebhardt selbst hat das sehr wohl empfunden und die glückliche Wirkung betont, die eben dies Zusammenleben mit den Klosterbewohnern auf seine Arbeit gehabt hat. «Noch eine andere sehr beachtenswerthe Seite hat es», sagt er bei Gelegenheit einer Bemerkung über die Wichtigkeit der monumentalen Malerei, «wenn der Künstler Räume an Ort und Stelle schmückt: Der Künstler lernt es, sich in die Interessen und Lebensanschauungen des Publikums einzuleben und der Laie lernt es, die Sprache der Kunst zu lesen. Auch übt es einen läuternden Einfluss auf die Gesinnung, wenn der Massstab daran gelegt wird, inwieweit sich die Interessen künstlerisch gestalten lassen. Ich persönlich habe den Werth dessen in vollem Mass erfahren, als ich das Kloster Loccum ausmalte und dabei in intimem geistigem Verkehr mit

E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum

E. von Gebhardt pinx.

Ph. F. Hanfstaengl, München

Pietà

E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hantstaengl, München

Die Bergpredigt

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

denen stand, für die ich malte; ich weiss, welchen geistigen Gewinn ich daraus gezogen habe und ich glaube, dass das Interesse, mit dem die Klosterbewohner dem Fortschritt der Arbeit folgten und sich dabei in die innere Arbeit des Künstlers einlebten, für sie auch nicht ohne geistigen Gewinn gewesen ist.»

Freilich dies schon vorher zu empfinden, diese einsame und doch von eigenartigem Leben erfüllte Stätte zu entdecken und dann den richtigen Mann dahinzuführen und ihm zu sagen: «hier male nun, wovon Deine Seele voll ist», dazu gehörte der seltene Feinsinn eines Mannes, der sein Verständniss für Kunst und Künstler nicht aus den Büchern allein geschöpft hat, sondern dem das Licht aufgegangen ist vor den Denkmälern des klassischen Bodens von Sacro speco bis zu Mantua und Tiepolos Venedig. Und dies Verdienst ist ein doppeltes, denn der Künstler ging fast zaghaft an das Werk, das seinen bisherigen Arbeiten verhältnissmässig fern lag, wenigstens in Bezug auf Umfang und technische Schwierigkeit, und wieder war es der Regierungsbeamte, der den Künstler ermuthigen und ihm zureden musste: ein schönes Beispiel verständnissvoller Kunstpflege, wie sie wohl in den goldenen Zeiten der Renaissance geübt worden sein mag, wie sie aber heutzutage selten genug geworden ist. Nicht nur Eduard von Gebhardt fühlt sich diesem Manne, dem damaligen Dezernenten für Kunst im preussischen Kultusministerium, Geheimrath Jordan, zu lebhaftem Dank verpflichtet, auch die deutsche Kunst in Preussen hat dies Werk und noch manches andere nicht zuletzt seinem tiefen und feinen Verständniss, seiner ehrlichen Begeisterung zu verdanken. — Sicherlich waren neben dem Sträuben des Künstlers noch andere und vielleicht schwierigere Hindernisse zu überwinden und nicht leicht, aber auch nicht ohne inneren Humor mögen die Verhandlungen zwischen so heterogenen Elementen gewesen sein, wie eine ehemals hannoversche kirchliche Behörde einerseits (die vielleicht die Vermuthung gehabt hat, dass die preussische Regierung durch Darstellung sogenannter patriotischer Stoffe den schwarz-weissen Sinn in dem Kloster anregen wollte), ein preussischer Kunstgeheimrath andererseits nun einmal sind. Wie diese Parteien, nicht zu vergessen den liebenswürdigen architektonischen Beirath (Professor Ad. Schill, der Erbauer der neuen Düsseldorfer Rheinbrücke) auf dem neutralen Boden der Kunst sich bald genug fanden und schätzen lernten, und von Jordans Verdienst bei der ganzen Sache, davon erzählt Gebhardt eine charakteristische Geschichte.

E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum

E. v. Gebhardt. Studie zur »Ehebrecherin«, Wandgemälde in Loccum

Von Düsseldorf waren die beiden Künstler mit dem Geheimrath Jordan nach Minden gefahren (die Meerbahn von Wunsdorf nach Rehburg existirte damals noch nicht). «In Minden», erzählt nun der Künstler, «nahmen wir in heiterster Stimmung im Eisenbahnwagen, der uns nach Stadthagen bringen sollte, Platz, aber mässigen mussten wir unsere Heiterkeit, als wir uns nicht allein fanden. In einer Ecke sass schon ein kleiner, älterer Herr im schwarzen Rock mit einem goldenen Kreuzchen an der Brust, der sich kurz vor Stadthagen als der Abt von Loccum zu erkennen gab. In Stadthagen erwarteten uns zwei Klosterkutschen; da schob Jordan den Abt und mich in die eine Kutsche und sagte mit dem ihm eigenen Schmunzeln zu Schill: «so, wenn wir nun in Loccum die Kutschenthür wieder öffnen, so haben sie sich entweder gegenseitig aufgefressen, oder sie kommen Arm in Arm heraus, als ein Herz und eine Seele.» Nun, es war eine reizende Fahrt, diese erste nach Loccum, und mit dem Abt hat sich das gute Einvernehmen bis zuletzt erhalten. Beim Eintritt ins Kloster raunte Jordan mir an die Worte Luthers erinnernd ins Ohr: «Ich setze Sie ins Kloster, wie das Ichneumonthier in den Bauch des Krokodils, das sich dahinein frisst, dass dem der Bauch grimmet.»

«Am ersten Abend wurde die damalige «alte Küche» näher untersucht und da stellte sich heraus, dass manche Architekturtheile durch einen vorgesetzten Rauchfang verbaut waren. Die Hospites ergriffen Brecheisen und Hammer und mit Muth ging's ans Zerstörungswerk der verunzierenden Theile. Da nahm er mich bei Seite und sagte: «Sehen Sie, das ist das erste Bauchgrimmen». Als wir später bei Abnahme der Bilder im kleinen Kreise eine Flasche Wein tranken, da hielt er den Toast und führte die Worte des alten Pastor Sackmann (auch ein ehemaliger Hospes) an: «Störet die Spielleute nicht, man soll der Kunst die Hindernisse aus dem Weg räumen, dass sie sich ungehindert entfalten kann!» Nun wahrhaftig, das ist ein Wort gewesen, für Jordan charakteristisch, wie keines! Wo er einen Ton wirklicher Kunst anklingen hörte, oder zu hören glaubte, da störte er die Spielleute nicht und was er zur freien Entfaltung nur irgend thun konnte, das hat er gethan.»

Und so entstand denn hier in dem alten Cisterzienserkloster, in der Waldeseinsamkeit und weltfernen Ruhe von Loccum das erste Werk protestantischer Monumentalmalerei, und wie es jetzt in dem uralten Raum, der dem Künstler zugewiesen worden war, in seiner ganzen Frische und gesunden Kraft die Wände schmückt, so erscheint es künstlerisch als kein unwerther Nachfolger der alten Bilder in Assisis Franziskanerkirche, der Fresken aus Giotto's Schule in so mancher Florentiner Kirche. Inhaltlich ist es die von reformatorischem Geiste erfüllte Geschichte Christi, wie die Evangelien sie in beredter Kürze schildern.

Es ist ein quadratischer, gewölbter Raum am Kreuzgange, der für die Bilder ausgesucht wurde. Ursprünglich war es ein Theil des noch ganz romanisch angelegten Refektoriums der Laienbrüder (Barbati), das mindestens dreimal so lang war als breit. Jedes der Kreuzgewölbe, durch welche das Refektorium eingedeckt war, wurde von einer einfachen, gedrungenen Säule mit rohem Würfelkapitell getragen. Bei einem frühen Umbau des Klosters war nur dieses eine Drittel mit einer der erwähnten Säulen in der Mitte übrig geblieben und lange Zeit diente es als Küche. Bei einem späteren Umbau im vorigen Jahrhundert sind ferner die ursprünglichen zwei romanischen Fenster an der Südseite in drei moderne umgewandelt worden, um sie mit den anderen Fenstern des damals aufgeführten Neubaues in Einklang zu bringen. Diese drei Fenster spenden dem fast in Schultertiefe unter dem Boden liegenden Raume reichliches Licht. Zur Bemalung blieben also zwei ganz freie Wände: die von der kleinen Eingangsthür durchbrochene Ostwand und die wenig Fläche bietende Fensterwand. Jede dieser Wände ist durch einen Pilaster, über dem sich der Gewölbezwickel erhebt, in zwei nach oben halbkreisförmig abgerundete Hälften getheilt und da die Malerei erst über einem der Säulen — und Pilasterhöhe etwa entsprechenden, in Marmornachahmung gemalten Sockel beginnt, so entsteht für die Bilder eine etwas über halbkreisförmige, lünettenartige Fläche.

E. v. Gebhardt. Studie zur «Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

In geistreicher Weise hat der Künstler den Hauptgedanken, den er seinen Wandgemälden zu Grunde legte, mit dem heutigen Zweck des Klosters in Verbindung gebracht. Wie der Protestantismus den Schwerpunkt priesterlicher oder pastoraler Wirksamkeit in dem Lehrerthum, dem Predigeramt sieht, wie somit aus dem alten Kloster ein lutherisches Predigerseminar wurde, so stellte Gebhardt in seinen Bildern Christus als Vorbild und in seiner Wirksamkeit als Prediger dar.

So ist gleich beim Eintritt links die Bergpredigt gemalt, die sich in der Komposition auf die von der Thür abgetrennte rechte Wandseite hinüberzieht. Auf dieser Seite (wenn man im Innern steht, mit dem Gesicht gegen die Bilder, ist es der von der Thüre links liegende Wandtheil) sieht man Johannes den Täufer, den letzten Mann des alten Bundes, der seine Jünger Christo zuführt. Der Eingangswand gegenüber ist Christus dargestellt, links, wie er heiligen Eifers voll seines Vaters Haus von den Wechslern und Krämern reinigt (Joh. 2. 14 ff.), rechts, wie er bei der Hochzeit zu Kana (Joh. 2.) das Haus der Familie heiligt. Die Bilder an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand beziehen sich auf die Thätigkeit des Seelsorgers, der Hülfe in leiblicher und geistiger Noth bringt. Links «Christus heilt den Gichtbrüchigen» (Matth. 9, 2. 3), wobei besonders nicht sowohl die körperliche Heilung betont sein soll, als vielmehr die Vergebung der Sünden nach den Worten: «Welches ist leichter zu sagen, dir sind deine Sünden vergeben oder zu sagen, stehe auf und wandle?» — So soll auch der Prediger den Stachel des körperlichen Leides in der Sünde suchen und ihn da bekämpfen. Rechts ist als Hülfe in geistiger Noth «Christus und die Ehebrecherin» (Joh. 8.) dargestellt, womit die Mahnung an die evangelische Gemeinde und ihren Prediger gerichtet ist, nicht in der Verurtheilung des Sünders, sondern in der Selbstprüfung und im Helfen ihre Hauptaufgabe zu suchen.

E. v. Gebhardt. Gewandstudie zum «Christus» auf «der Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

Die Fensterwand zeigt Christum, wie er vom Kreuz herab dem Schächer die Verheissung des ewigen Lebens gibt, und deutet damit auf die schwerste Aufgabe des Geistlichen hin, Trost in Todesnoth zu spenden.

Erst als die sieben Bilder vollendet waren, fand der Künstler, dass sie sich sehr wohl auch mit dem Vaterunser verbinden liessen und so schrieb er denn unter jedes Bild eine Bitte des Vaterunsers, ausserdem aber noch zur Erläuterung oben neben jedes Bild an die Gewölbezwickel je zwei

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus heilt den Gichtbrüchigen

(Loccum)

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Austreibung aus dem Tempel

(Loccum)

E. v. Gebhardt. Studie (Professor Carl Müller) für «die Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

Sprüche in goldenen, alterthümlichen Buchstaben. Auf die Bilder sowohl wie auch auf diese Sprüche beziehen sich symbolisch die ornamentalen Pflanzen, welche die untersten Zipfel der Zwickel ausfüllen. So finden wir denn an dem Bilde Johannis des Täufers Schilfpflanzen, die sich auf das Wort beziehen Matth. 11, 7: «Wolltet ihr ein Rohr sehen, das der Wind hin und her wehet?» Oben links steht: «Hüter. ist die Nacht schier hin?» rechts: «Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen» und unten der Anfang des Gebetes: «Vater unser, der du bist im Himmel» und: «Geheiligt werde dein Name». Die Bergpredigt hat in den Zwickeln unten den Weinstock nach Joh. 15, 5: «Ich bin der Weinstock und Ihr seid die Reben». Darüber steht links: «Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue» und rechts: «Er weidet mich auf einer grünen Aue». Darunter die zweite Bitte aus dem Vaterunser: «Dein Reich komme!» Auf der gegenüberliegenden Wand beginnt links die Austreibung aus dem Tempel mit Sonnenblumen an beiden Seiten, als Symbol des Lichtes, das in Christus aufgegangen ist, und links oben der Spruch: «Verwirf mich nicht von deinem Angesicht!» rechts: «Mache dich auf, werde Licht!» Darunter die dritte Bitte: «Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden».

Auf dieses Bild folgt die Hochzeit zu Kana; zu beiden Seiten Rosen und die Sprüche, links: «Also wird gesegnet sein der Mann, der sich auf den Herrn verlässt»; rechts: «Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt». Der letzte Spruch gibt den singenden Jünglingen und Jungfrauen gewissermassen den Text und der könnte nicht leicht passender gewählt sein. Auf dem Bilde selbst steht als Festgruss, der sich auch wieder auf den ganzen Raum anwenden liesse und das ganze Gebäude: «Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen». Darunter die vierte Bitte, die auch gerade hier eine tiefe Bedeutung hat: «Unser täglich Brot gib uns heute». Die anstossende Wand zeigt zunächst links die Heilung des Gichtbrüchigen mit Disteln an den Seiten und den Sprüchen, links: «Darum harret der Herr, dass er Euch gnädig sei» und rechts: «Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz»; darunter: «Vergieb uns unsere Schuld», wieder passend zu der Auffassung körperlichen Leidens

E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Staffeleibild

als eines Erziehungsmittels zur Besserung. Daneben ist das Bild «Die Ehebrecherin vor Christus» mit dem Apfelbaum und der Schlange an den Seiten und links der Spruch: «Wo soll ich hinfliehen vor deinem Angesicht?», rechts: «Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz!» Darunter die sechste Bitte: «Führe uns nicht in Versuchung!»

Die an der Fensterwand befindlichen Streifen sind, wie gesagt, von der Passion eingenommen, und wohl nicht mit Unrecht schien dem Künstler dieser Platz und dieses Bild als die geeignetsten, um des Dr. Martin Luther zu gedenken, indem er über den Fenstern seine zwei Lieder anbrachte, welche das Doppelte seines Wesens charakterisiren: seine Festigkeit und Treue und die Erleuchtung; Eigenschaften, die sich auch auf den doppelten Zweck der Fenster beziehen: sie schützen nach aussen hin und lassen doch das Licht herein. Auch weist Luthers Lehre immer wieder auf die Bedeutung des Opfertodes Christi hin. So finden wir hier oben an den Seiten die Verse: «Du werthes Licht, gieb uns deinen Schein» und: «Lehr' uns Jesum Christum kennen allein»; auf der andern Seite: «Eine feste Burg ist unser Gott» und: «Er hilft uns frei aus aller Noth». Darunter die letzte Bitte: «Erlöse uns von dem Uebel» und in den Ecken die Passionsblume.

E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

Damit ist nun aber der Schmuck an Bildern und Sprüchen noch nicht erschöpft. Es bleiben noch die Malereien der Gewölbekappen, die sich auf den Zwickeln über der Mittelsäule und über jedem der vier Wandmittelpfeiler erheben.

Hier hat der Künstler einzelne, mächtige Gestalten aus dem alten und dem neuen Testament angebracht, die in ihrer archaisirenden Formensprache und den wenigen, aber starken Farbtönen in Verbindung mit Gold an die grossartigen Evangelistengestalten Gerinis in S. Francesco zu Prato erinnern. An der Mittelsäule, der Bergpredigt gegenüber, befindet sich Petrus mit dem Spruch: «Diesen Jesum hat Gott auferweckt, dess sind wir alle Zeugen», neben ihm, gegenüber der Fensterwand, Matthäus: «Alle Propheten und das Gesetz haben geweissagt bis auf Johannes». Es folgt Paulus: «Wir sehn jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht». Zuletzt Johannes, der Evangelist, mit dem Spruch: «Er spricht, der solches zeuget: Ja ich komme bald, Amen, ja komme Herr Jesu».

Die Gestalten der beiden hervorragendsten Jünger Christi sind statt der beiden andern Evangelisten gewählt, da diese, Lukas und Markus, als Schüler des Paulus bezw. Petrus anzusehen sind.

E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

Ihnen gegenüber sind vier Persönlichkeiten aus den Vorfahren Christi auf den Gewölben der Wandpfeiler angebracht, nämlich Noah, gegenüber Paulus, mit den Versen: «Und wenn es kommt, dass ich Wolken über die Erde führen werde, so soll man meinen Bogen sehn in den Wolken». Beziehungen zwischen Noah, dem Erbauer der Arche, dem Zufluchtsort der Gott wohlgefälligen Menschen, und den unter ihm befindlichen Bildern der Tempelreinigung und Hausweihe liegen nicht allzufern. Es folgt an der nächsten Wand über den Bildern, welche sich auf Christi Hilfe in geistiger und leiblicher Noth beziehen: Abraham im Begriff, seinen Knaben Isaak zu opfern mit der Verheissung: «Durch Deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum, dass du meiner Stimme gehorchet hast». Ueber den Bildern der Bergpredigt ist der königliche Sänger David angebracht, mit den ebenfalls auf ihn, wie auf die Bilder passenden Worten, die gewissermassen auch wieder dem ganzen Raume und überhaupt der heutigen Bedeutung des Stiftes gelten: «Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken und lobsingen Deinem Namen, Du Höchster». An der Fensterwand endlich sehen wir die Mutter Christi mit dem Kinde und den echt evangelischen Worten: «Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen».

Ist damit in kurzen Zügen der geistige Inhalt der Bilder, der Grundgedanke, der das ganze Werk einheitlich zusammenfasst, gegeben, so sind die künstlerischen Eigenschaften, die sich hier entwickeln, nicht minder reich und grossartig. Der Künstler zeigt hier jene Grösse der Auffassung, wie er sie früher schon in seinem «Abendmahl» und der «Himmelfahrt» bethätigt hatte, aber die Aufgabe, einen ganzen Saal durchweg auszumalen, gab ihm auch die Gelegenheit, zum ersten Mal praktisch alle jene Beobachtungen zu verwerthen, die er vor den monumentalen Wandmalereien der Frührenaissance in Italien gesammelt, die Theorie zu bewähren, die er aus jenen Beobachtungen gewonnen hatte. Und das ist ihm in jeder Beziehung auf das Glänzendste gelungen. In voller Harmonie öffnet sich der Raum dem Blicke des Eintretenden. Das niedrige Gewölbe, dessen Grund ein tiefes Blauschwarz ist, scheint wie der nächtliche Himmel sich zu öffnen, wie Sternbilder oder phantastische Wolkenformen erscheinen an ihm die ersten Gestalten der Patriarchen und Apostel. In lichter Klarheit dagegen öffnen sich die Wände zu den reichen und tiefen Innenräumen, oder der weiten Landschaft, in denen wir Christus

E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

leibhaftig wandeln zu sehen glauben, unter Menschen, die uns gleich sind, die wir zu kennen glauben, auch wo wir nicht wirklich bekannte Gesichter unter ihnen entdecken.

Vielleicht sind die beiden Bilder, auf die der Blick zuerst fällt, auch die besten, sofern von einem Gut und Besser hier überhaupt die Rede sein kann, denn wie Verse eines gewaltigen Chorals erheben sich in vollendeter Harmonie die Gestalten und Farben aller der Bilder an den Wänden.

In lebhaftester Bewegung eilen und rennen auf der «Austreibung aus dem Tempel» die verjagten Wechsler und Verkäufer sammt ihren Ochsen und Schafen. In mächtiger Gestalt, ganz in die rothe Farbe des Zornes gekleidet und mit energischer Gebärde schwingt Christus die Geissel aus Stricken, von der Johannes spricht, und treibt sie Alle zum Tempel hinaus, so recht die Verkörperung des Wortes: «Der Eifer um Dein Haus hat mich gefressen».

In der Luft flattern die Tauben, aber von den Seiten eilen schon die Gläubigen in das gesäuberte Gotteshaus. Ganz im Hintergrund erblickt man sogar den jetzigen Abt von Loccum, Dr. G. Uhlhorn, mit seiner Gattin, der nur darauf zu warten scheint, dass er seines Amtes wieder walten kann. — Ganz im Gegensatz zu dieser leidenschaftlich bewegten Scene steht die Hochzeitsfeier auf dem folgenden Bilde. Hier ist Christus der milde Freund und Schützer des christlichen Hauses, und die Rede und Gegenrede zwischen ihm und dem Bräutigam könnte man in den Versen finden, mit denen das Bild überschrieben ist. Die Gruppe des Herrn und des jungen Paares bilden den Mittelpunkt; links stehen in ehrerbietiger Erwartung die Hochzeitsgäste, und rechts hinter der gedeckten Tafel erscheint der Zug der kerzentragenden und singenden Jünglinge und Jungfrauen. Ueberwiegen in dem ersten Bilde lebhafte, starke Farben, so scheint das Kolorit dieses ganz in harmonischen Klängen gehaltenen Bildes den Frieden und das Glück des friedlichen Festes auszusprechen.

Hier hat der Künstler auch das Bildniss einer Frau angebracht, die im Gedächtniss der jetzt lebenden Klosterzöglinge unvergessen sein wird, von der Gebhardt nur mit der grössten Hochachtung spricht, und der er hier ein schönes Denkmal gesetzt hat, da er sie als die Mutter des Bräutigams gemalt hat. Es ist die ehemalige Hausdame des Klosters, Fräulein Saxer, die, ohne selbst verheirathet gewesen zu sein, fast mütterliche Liebe für eine ganze

E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Ehebrecherin

(Loccum)

E. von Gebhardt plux.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Hochzeit zu Kana

(Loccum)

Generation von jungen Predigern im Herzen getragen hat: eine Liebe, die die Ausgeschiedenen durch ihr ganzes Leben mit treuem Gedenken begleitet hat, und derer auch sie nicht vergessen werden, so lange sie leben.

Die nächste Darstellung ist «die Heilung des Gichtbrüchigen» nach Markus 2. Eine lebhaft bewegte Volksmenge umlagert die offene Laube, in die der Künstler die Scene verlegt Die Schriftgelehrten stecken die Köpfe zusammen, aber das Volk blickt voll Neugierde auf den Mann, der nicht nur zu heilen vermag, sondern auch die Sünde vergiebt. Links am unteren Rande des Bildes unter den Zuschauern sieht man die Bildnisse der beiden Männer, welche in vollem Verständniss und richtiger Würdigung von Gebhardt's Bedeutung ihn das Werk beginnen liessen, als er selbst noch seiner Kraft misstraute, die es durch ihren amtlichen Einfluss ermöglichten, dass es in so vollendeter Weise ausgeführt werden konnte. Es sind der Geheime Rath Schöne und der schon genannte Geheime Rath Jordan aus dem preussischen Kultusministerium.

E. v. Gebhardt. Studie zur «Hochzeit zu Cana», Wandgemälde in Loccum

Auf derselben Wand folgt die Geschichte von der Ehebrecherin nach Joh. 8. Es ist eine romanische Kirche mit dem Chorgestühl der Loccumer Klosterkirche, in der der Herr sitzt. Zu seinen Füssen liegt zusammengekauert das schuldige Weib, hinter beiden die hämischen Pharisäer und die mit Steinen bewaffnete Menge. Christus richtet sich gerade auf, nachdem er mit dem Finger auf die Erde geschrieben hat und beschämt seine Widersacher und das blutgierige Volk mit dem grossen Wort: «Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie». Auf die Erde aber hatte er geschrieben: «So du willst Sünde zurechnen».

Die Eingangswand ist durch die beiden als ein Bild zu betrachtenden Gemälde von Johannes dem Täufer, wie er Alle auf Christum hinweist, und von der Bergpredigt eingenommen. Links tritt der Täufer mit seinen Jüngern aus dem finstern Fichtenwald hervor, nach rechts öffnet sich eine weite, echt deutsche Landschaft, aus der im Hintergrund die Flügel einer Windmühle hervorragen, wie sie

bei Loccum steht. Um den Herrn, der rechts auf erhöhtem Rasensitz Platz genommen hat, schart sich die Menge und auch hier wieder sind es keine Fremden, nicht das jüdische Volk von damals, das den Worten Christi, den Seligpreisungen lauscht, sondern es sind die Zeitgenossen, die Freunde des Malers, er selbst und seine Familie, die wir unter den aufmerksam Horchenden erkennen. Links in der Ecke die Hospites von Loccum mit ihren eigenartigen Mützchen, die sie «Bewusstsein» nennen, tiefer darunter die Mitglieder der Düsseldorfer Akademie, von denen jetzt auch schon der Eine und der Andere nicht mehr unter den Lebenden weilt, und der Maler mit seiner Frau und seinen Kindern links oben nach der Mitte zu.

Leicht und heiter sind die Farben auf dieser Wand, das Kolorit hell, ohne die starken Gegensätze, wie etwa bei der «Austreibung aus dem Tempel» gegenüber. Etwas, wie die beruhigende Gewissheit, die fröhliche Botschaft, die aus den Worten der Bergpredigt dem Gläubigen herüberklingt, liegt in dem Duft, der über die Landschaft und die Versammlung ausgebreitet scheint.

E. v. Gebhardt. Studie (Maler Gerhardt) für «Johannes», Wandgemälde in Loccum

Die letzte, die Fensterwand, bot zur Bemalung nur drei schmale Streifen und ein Drittel der halbkreisförmigen Wand in der Ecke. Hier hat der Künstler die Kreuzigung gemalt und in ihr wieder den Moment, da Christus, des eigenen Schmerzes nicht gedenkend, noch Trost spendet, da er dem Schächer verheisst: «Wahrlich, ich sage Dir, heute noch wirst Du mit mir im Paradiese sein». Mit einem unbeschreiblichen Ausdruck des Vertrauens und des Glaubens in den groben Zügen blickt der gemarterte Schächer zu dem Erlöser hinüber. Mit der frei gebliebenen Hand tastet er nach dem Kreuze Christi: ein feiner Zug des Künstlers voll tiefsten Erkennens der roheren Menschennatur, die ausser dem geistlichen Trost bei aller Gläubigkeit auch etwas Körperliches fassen und halten will.

* * *

So schliesst der Ring der Gemälde in dem alten Refektorium zu Loccum. Es ist ein merkwürdiges und bedeutsames Werk, das der Düsseldorfer Künstler hier vollendet hat. Wie sich ihm in Bezug auf Eigenartigkeit der äusseren Umgebung in Deutschland so leicht nichts an die Seite stellen kann, so nimmt es auch in künstlerischer Beziehung eine durchaus originelle und hervorragende Stellung ein und, wie es jetzt schon das Ziel zahlreicher Besucher, namentlich aus dem Norden und Osten Deutschlands ist, so wird es für alle Zeit als die Ausgangsstätte einer protestantisch-kirchlichen Monumentalmalerei, der hoffentlich zahlreiche ähnliche Werke entspriessen werden, einen doppelten Ruhm bewahren. Und von grösster Wichtigkeit kann da der Einfluss der jungen Theologen sein, denen hier in vollendeter Weise das Zusammengehen von bildender Kunst und Religion auch innerhalb des Protestantismus gezeigt wird. Leider konnte der Lieblingsgedanke des Künstlers, der die Bilder zum täglichen Begleiter der jungen Prediger gemacht haben würde, nämlich der Plan, dass der so

E. v. Gebhardt. Studie zu «Christus» auf der «Austreibung aus dem Tempel», Wandgemälde in Loccum

geschmückte Raum als Disputationszimmer bei den regelmässigen Uebungen benutzt werden sollte, nicht zur Ausführung kommen, da das Gewölbe nur schwer heizbar ist und der Schall der Stimmen an den Wölbungen ein vielfaches Echo wachruft, das ein Disputiren unmöglich machen soll. Auch ein anderer künstlerischer Wunsch kam leider noch nicht zur Ausführung, nämlich der, an dem Pilaster der Westwand ein plastisches Bild des Ritters Georg des Drachentödters, des alten Schutzpatrons des Klosters, anzubringen. Vielleicht findet sich noch einmal die Möglichkeit zur Ausführung dieses Planes, sie fällt dann hoffentlich besser aus, als die der schrecklichen gelben Thüre, welche die gegenüberliegende Wand durchbricht und des wenig stylvollen Kamins. — Aber trotz dieser kleinen Mängel in der Ausstattung ist der dauernde Eindruck, den die Bilder auf die Klosterbewohner machen, ein überaus lebendiger und ganz im Sinne Gebhardt's. Er lehrt sie die Sprache der Kunst zu lesen und wird sie in den Stand setzen, späterhin diese schöne Sprache auch Anderen zu lehren, mit ihr ein nur zu lange verkanntes Mittel zu erwerben, um die Herzen der Menschen zu packen und festzuhalten.

Das lebendige Interesse im ganzen Kloster erweist sich rein äusserlich unter Anderem auch darin, dass sich schon jetzt eine förmliche Legendenbildung an die Gemälde angeknüpft hat, wozu freilich der Umstand beiträgt, dass so viele Portraits auf ihnen angebracht sind. Der immer noch vorhandene und geschäftige Klosterwitz rastet da nicht, die Bezeichnungen zu diesen Portraits weiter auszuspinnen und auszuschmücken. So hat er auch dem ganzen Raum einen verwunderlichen Namen gegeben, der wieder auf einen Scherz des Künstlers zurückzuführen ist, nämlich «Viribus». Das ist aber nur das erste Wort der Devise, von «viribus unitis», die Gebhardt über ein von ihm erfundenes Wappen des Klosters an die eine Fensterwölbung hat malen lassen. Das Wappen zeigt zwei Arme, die einen Eimer tragen und es soll damit der weltliche und der geistliche Arm gemeint sein, die gemeinsam die Klosterzügel führen; boshafte Leute behaupten nun, dass die Arme nach verschiedenen Seiten hin an dem Eimer zögen und dass es an einem Arm für den Eimer ganz genug sei. Aber wie dem auch sei, am «Viribus» haben die zwei verschiedenen Arme einträglich gewirkt, und einträglich haben auch Religion und

E. v. Gebhardt. Studie zur «Austreibung aus dem Tempel», Wandgemälde in Loccum

E. v. Gebhardt. Studie: Ein Loccumer Conventuale

Kunst gemeinsam den Ort geschmückt, ohne dass doch diese protestantische Malerei darum zur ancilla ecclesiae geworden wäre.

* * *

Eduard von Gebhardt ist der Sohn eines lutherischen Pfarrers in St. Johannis in Esthland und wurde geboren am 1./13. Juni 1838. Nur unter den geistigen Einflüssen des deutsch-evangelischen Pfarrhauses, dem Deutschland so viele treffliche Dichter und Gelehrte verdankt, konnte der Künstler den Grund legen zu der eigenartigen, durchaus national-deutschen Auffassung, die neben und mit der religiösen sich durch seine ganze Kunst hinzieht. Was die letztere anbelangt, so sprechen die Bilder für sich selbst, insbesondere die des geschlossenen Loccumer Cyklus, und wer sie nicht aus konfessionellen Gründen ablehnt, sich vielmehr, wenn nicht auf den orthodoxen Standpunkt des gläubigen Lutheraners, so doch auf den des objectiv geniessenden Kunstfreundes zu versetzen vermag, der wird sie in ihrer konsequenten logischen Durchführung anerkennen und gelten lassen müssen. Nicht so einfach und ohne weiteres verständlich ist das zweite Element in Gebhardt's Kunst: das bewusst deutsch-nationale. Das hat ihm mancherlei Einwürfe und Missverständnisse eingetragen, besonders von solchen, die nur das Aeusserliche dieses Bestandtheiles seiner Kunst betrachteten, nämlich das altdeutsche Kostüm, die altdeutsche Umgebung, in die Gebhardt die Gestalten der biblischen Geschichte hineinversetzt. Der Künstler hat sich über diesen Punkt selbst einmal geäussert und es mag gestattet sein, diese seine Worte ausführlich hier wiederzugeben, da sie besser als ästhetische Untersuchungen geeignet sind, seinen Standpunkt und seine Absichten klar zu machen.

«Man hat oft die Frage an mich gerichtet», sagt er, «warum ich denn die biblischen Bilder in altdeutschem Kostüm male? Ja wie denn! soll ich etwa weitermalen wie die Nazarener? Anfangs dachte ich auch nicht anders, aber meinen hausbackenen Menschen wollten die konventionellen Gewänder partout nicht passen Ja, sagten die klugen Leute, ich sollte es doch so machen, wie es gewesen ist; es ist doch im Orient passirt, das ist doch ein Anachronismus, den ich begehe. Merkwürdig! Noch nie hat ein Mensch es zu Stande gebracht, in der Form der orientalischen Bilder ein andächtiges Bild zu malen, warum verlangt man denn das von mir? Malen wir denn nicht als Deutsche für Deutsche? Wer vermöchte in einem fremdländischen Gesichte so deutlich zu lesen als in den Gesichtern, unter denen er aufgewachsen ist. Ich muss deutsche Menschen malen!

E. v. Gebhardt. Studie zu «Der 12jährige Christus unter den Schriftgelehrten»

E. von Gebhardt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Abendmahl

Mit Genehmigung der «Photographischen Gesellschaft» in Berlin

K. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Auferweckung des Lazarus

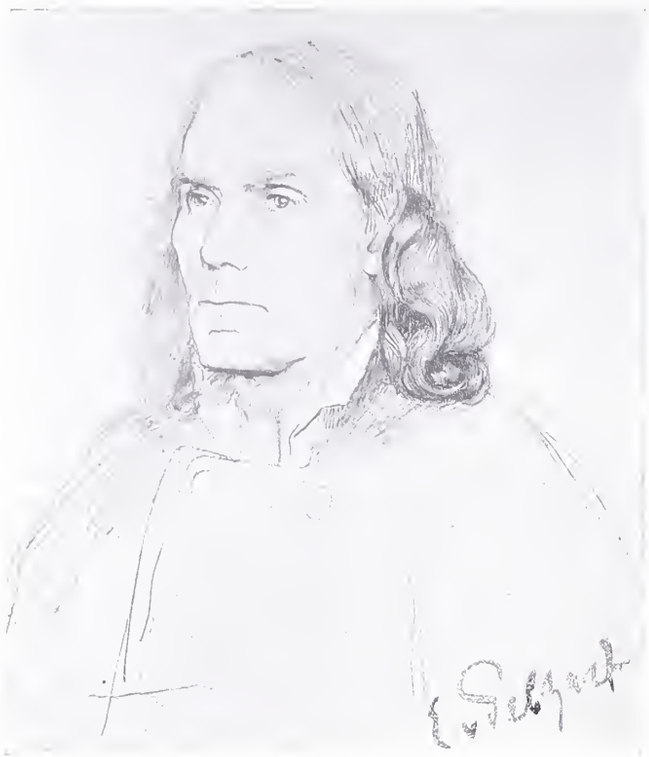
Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

Da hat man denn weiter gefragt, warum ich denn nicht, wenn ich durchaus deutsch malen muss, es mache wie die Alten, und die Gegenwart male. Ja, im Ernste kann man doch das nicht fragen. Wie sollte ich denn die Kriegsknechte und Priester bei der Kreuzigung malen? Wie würde noch eine Spur von Wahrscheinlichkeit übrig bleiben, wenn ich sie in Uniformen und Ornaten abbilden wollte? Würde man dann mit mir zufrieden sein und mir keinen Vorwurf machen? Ja, die Alten hätten in ihrer Naivität die damalige Zeit gemalt; wenn ich diese selbe Zeit abkonterfeite, so wäre es nicht mehr naiv. Nun gut, dann bin ich eben nicht naiv, aber ich kann doch wenigstens in meiner Form sagen, was ich zu sagen habe. Uebrigens haben die alten Deutschen auch durch gewisse Abweichungen vom Alltäglichen ihre Bilder der Gegenwart zu entrücken und ihnen einen fremdartigen Stempel aufzudrücken gesucht. Für uns ist es nur nicht so auffallend, weil die Kostüme uns nicht so geläufig sind.»

E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer

Dass Gebhardt gerade das Kostüm kurz vor und um die Reformationszeit wählte, erklärt sich aus seinem protestantischen Standpunkt. Wie er in der Reformation nicht sowohl eine Neugestaltung an Haupt und Gliedern der Kirche sieht, als vielmehr ein Zurückgehen auf die einfachen Verhältnisse der altchristlichen Gemeinde, die Gründung einer nationalen Kirche, ein Begriff, der dem der katholischen ja gerade entgegengesetzt ist, so musste ihm das nationale Element in der flandrischen und deutschen, wenn auch noch mittelalterlichen religiösen Kunst das äussere Gewand hergeben für jene national-deutsche Auffassung der biblischen Geschichte, wie sie Luther zuerst in seiner Bibelübersetzung für alle Zeiten niedergelegt hat. Eine Auffassung, die denn auch nothgedrungen zu einer protestantisch kirchlich-deutschen Kunst führen musste.

Dass der Künstler dabei das Groteske sehr wohl zu vermeiden versteht, beweist der Umstand, dass er Christus selbst und die Apostel in Gewändern auftreten lässt, die sich von den konventionellen der Nazarener eigentlich nur durch die kräftigere Farbe und den lebendigeren Faltenwurf unterscheiden.



E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer

So bei dem Einzug Christi in Jerusalem (1863), so bei der Kreuzigung in Reval (1866), so vor Allem bei dem grossen Abendmahl (Berliner Nationalgallerie, 1871). Dies Bild begründete den Ruf Gebhardt's und es ist bis heute als eines seiner hervorragendsten Werke zu betrachten. In Bezug auf ergreifenden Ernst und höchste Innigkeit des Ausdrucks lässt es sich den berühmtesten Darstellungen der zu allen Zeiten mit Vorliebe gemalten Cena an die Seite stellen. Eine ruhige, einfache Färbung trägt zur Erhöhung der feierlichen Stimmung bei.

In die dreissig Jahre regster, künstlerischer Thätigkeit, auf die wir heute zurückblicken, fallen neben die Wandgemälde in Loccum, die fast ein Jahrzehnt (1884 bis 1892), wenn auch nicht ausschliesslich, in Anspruch nahmen, eine überaus grosse Zahl von Gemälden: Bilder meist religiösen, aber auch profanen Inhalts (wie die überaus innige und zarte Heimführung, 1877, unter den Bildern nicht religiösen Inhaltes wohl das schönste) und Portraits, zu welch letzteren der Künstler durch sein eminentes Charakterisirungsvermögen ganz besonders berufen erscheint, wenn auch nicht im Sinne des modern-französischen Toilettenstückes, dem der Mensch, und zwar natürlich hauptsächlich die Frau, nur als Kleiderständer dient.

Von den meist nicht sehr umfangreichen Bildern, die auf das Abendmahl folgen, mögen genannt sein: Die in der Kunsthalle zu Düsseldorf befindliche Skizze «Darstellung Christi vor dem Volke», bei der man noch versucht ist, nach niederländischen Einflüssen zu suchen, «Für die Zukunft», eine junge Frau, die an dem Kleidchen ihres Kindes arbeitet (1874), «Aus der Reformationszeit» (1877), das Brustbild eines begeistert, fast fanatisch an einem Briefe oder dergl. arbeitenden Mannes, dem seine Frau über die Schulter blickt und ein «Christus» im Brustbild von 1878. Im Jahre 1881 folgte nun die grosse figurenreiche Himmelfahrt Christi (Berliner Nationalgallerie), die in mancher Beziehung als ein Gegenstück zum Abendmahl zu betrachten ist. War dort der Grundklang eine feierliche, fast schwermüthige Ruhe, so ist hier Alles lebhafte, triumphirende Bewegung, der die vielfarbige, in fast hellen Tönen sich bewegende Färbung entspricht.

E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer

E. v. Gebhardt. Wilhelm Sohn in seinem Atelier

Im nächsten Jahre, 1882, entstanden wieder zwei Bilder genrehaften Inhalts: «Die zwei Klosterbrüder» und «Bei der Arbeit», dann aber wieder ein hochbedeutendes religiöses Bild, die auch koloristisch hervorragende Pietà (1883) in Dresden.

War Gebhardt's Arbeitskraft schon seit dem Jahre 1874 durch seine Berufung als Lehrer an die Düsseldorfer Akademie, wo er eine Malklasse leitete, sehr in Anspruch genommen, so stellte der Loccumer Auftrag noch höhere Anforderungen an seine künstlerische Leistungsfahigkeit. Mit welchem Erfolg, das zeigt das Resultat der nächsten 8 Jahre, in denen nicht nur die Klosterbilder vollendet, sondern auch eine grosse Reihe von Staffeleibildern ausgeführt wurden. Wie sehr Gebhardt nach seiner eigenen Aussage durch die Wandmalereien gefördert und innerlich frei gemacht wurde, das beweist die Leichtigkeit, mit der er in der Folge eine Reihe von sehr figurenreichen Bildern schnell hintereinander entstehen liess. War die alte Stadtverfassung 1887 noch eines jener Genrebilder, in der meist nur zwei Halbfiguren vorkommen, so folgte 1889 «Der ungläubige Thomas» mit vielen, wenn auch kleinen Figuren in einer stark an Rembrandt erinnernden Art der Lichtwirkung, der in Komposition und Farbe durchaus originelle «Christus in Bethanien» 1891 und im nächsten Jahre «Christus und der reiche Jüngling». «Die Bergpredigt» vom Jahre 1893 lehnt sich in der allgemeinen Auffassung an das gleiche Motiv in Loccum an, zeigt aber in Komposition und Charakterisirung der Einzelheiten grosse Verschiedenheiten von dem Wandbild. Im selben Jahre entstand noch die kleine, höchst eigenartige Darstellung des mystischen Kampfes zwischen dem Erzvater Jakob und dem Engel, «Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn» und im folgenden «Der zwölfjährige Jesus im Tempel», der in seiner realistischen und portraitmässigen Darstellung der Schriftgelehrten wieder reichlichen Anlass zur Klage über mangelnde Naivität gab — als ob Andrea del Sarto naiv gewesen wäre, als er seine Geliebte

E. v. Gebhardt. Studienkopf

in der Madonna Wochenstube auftreten liess. Seit 1895 kamen «Die Auferweckung des Lazarus», 1896 eine zweite Darstellung der «Jünger in Emaus» 1897 und «Elias mit dem Engel».

Im vergangenen Jahre wurde dem Künstler der willkommene Auftrag von Seiten der preussischen Regierung zu Theil, die neuerbaute evangelische Friedenskirche in Düsseldorf auszumalen.

E. v. Gebhardt. Bücherzeichen

Zunächst beschränkt sich diese Ausmalung nur auf die ornamentale Dekoration der Apsis und auf Wandgemälde an den beiden, den Chor oberhalb der Emporen abschliessenden Wände und am Triumphbogen. Letzterer wird die 12 Apostel in einer dekorativen Umrahmung im Cosmatenstyl enthalten, die von dem ganz in Gold gehaltenen Chor zu den Figurenbildern überleiten. Diese selbst sind als Endpunkte von Malereien gedacht, die möglicherweise in späterer Zeit noch an den Längswänden angebracht werden sollen und werden die Verklärung Christi rechts und die Taufe Johannis, der auf den herabsteigenden Christus hinweist, links behandeln. Damit wäre denn ein weiterer Schritt auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmalerei gethan, indem hier nicht nur ein blosser Saal, sondern eine Kirche selbst im Sinne der altchristlichen und Vorrenaissance-Kunst ausgeschmückt werden soll.

Möge es dem Künstler vergönnt sein, in ungeschwächter Kraft diese und noch manche andere schöne und seiner würdige Arbeit zu Ende zu führen. Vielleicht wird dann auf dem von ihm gelegten Grund sich eine deutsche religiöse Malerei entwickeln, um die seit einem Jahrhundert die Besten sich vergeblich gemüht haben, vergeblich, weil es ihnen nicht gegeben war, die Wurzeln ihrer Kraft in vaterländischen Boden, in deutsch-nationalen Geist zu versenken.

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Klosterschüler

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Heimführung

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

* *

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1899. II. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Berger, Ernst. Kolorit und Farbe	1
Meissner, Franz Hermann. Die Berliner Kunst-Ausstellung von 1899	60
Oettingen, W. von. Francesco Paolo Michetti	67
Rottenburg, Heinrich. Frans Courtens	11
— Die Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast	19
Walter, Fred. Bilder aus der Münchener «Secession»	52

Vollbilder.

	Seite
Böhme, Carl. Brandung an der Riviera di Levante	50
Brack, Emil. Eine Lebensfrage	16
Courtens, Frans. Das Ausheben der Fischreussen	4
— Mühle am Abend	4
— Mittagsruhe	8
Defregger, Franz von. Der Eifersüchtige	26
Hartmann, Carl. Nixen	34
Hofner, J. B. & Lenbach, F. v. Hühner	58
Kaulbach, F. A. v. Die Töchter des Herzogs von Coburg anno 1899	58
Kunz, Adam. Stilleben	42
Macklin, T. Eyre. Reife Aepfel	8
Meyer, Claus. Klosterschule	16
Michetti, Francesco Paolo. Reiterporträt des Königs Humbert von Italien	70
Michetti, Francesco Paolo. Heimwärts	70
— Ochsengespann	78
— Landschaft	78
— Fressende Hühner	86
— Hühner	86
— Das Gelübde	90
— Die entehrte Tochter des Jorio	90
Petersen, Hans. Sonntagsandacht auf hoher See	34
Rau, Emil. Almenrausch und Edelweiss	66
Rosenthal, Toby E. Wieder daheim	66
Schäfer, Ph. O. Der Kampf	42
Schuster-Woldan, G. Largo	50
Weishaupt, V. Viehheerde auf der Weide	22
Welti, A. Brücke	26
Wielandt, Manuel. Insel der Kalipso	22

Textbilder.

	Seite
Baer, Chr. Am Fischtrog	47
Barcaglia, D. Der Athlet (Plastik)	57
Courtens, Frans. Bon soir la Mère	11
— Bibelsang	13
— Mittagsruhe	14
— Melkzeit	15
— Canal in Haarlem	17
— Seeländerinnen	18
Eichler, R. M. Ein Beethovenquartett	23
Erler, Fritz. Bildniss einer Dame in Schwarz	28
Goebeler, Elise. Elegie	27
Gussow, C. Brautjungfer	37
Harburger, E. Niederbayerische Bauern	40
Hedinger, Elise. Kupfer	45
Hoeltz, Paul. Im Carneval	49
Keck, E, Drei Freunde	43

Seite

Knopf, Hermann. Hexenzeichen 38
Küstner, Karl. Letzter Schnee 39
Leeke, Ferdinand. Nebelreigen 22
Maraini, Adelaide. Mater dolorosa (Plastik) . . 58
Meddig, H. Seifenblaser (Plastik) 53
Meeser, Leo. Dantes Hölle V. Gesang 33
Messerschmidt, P. F. Poststation 35
Meyer-Mainz, Paul. Ein neuer Paris 41
Michetti, Francesco Paolo. Frühlingsnacht . . . 67
— Studien 68, 71, 73, 77, 78, 80, 86, 88
— Baumstudien 68, 69
— Studien zu «Das Gelübde» 70
— Heimweg 72
— Landschaft 72
— Gewandstudie 74
— Alte Frau 75
— Geflügelstudie 76
— Seebad 76
— Studienköpfe 79, 83, 85
— Hundestudie 80
— St. Franziskus predigt den Ziegen 81

Seite

Michetti, Francesco Paolo. Kirchgang 82
— Weibliche Studie 84
— Entwurf zu «Tochter des Jorio» 86
— Sommertag 87
— Fronleichnamsfest zu Chieti: «Corpus domini» 89
Pernat, Franz. Prof. Hans Petersen 36
Philippi, Peter. Winkelweisheit 25
Propheter, Otto. Bildniss des Herrn Prof. Ferd. Keller 24
Reggianini, Vittorio. Il se bât 34
Renda, Giuseppe. Clara (Plastik) 53
Rocholl, Theodor. Tscherkessenritt 31
Rüger, Curt. Bildniss des Fräulein A. P. . . . 30
Rupprecht, Tini. Anno 1793 21
Segisser, Paul. Der Tod macht alles gleich . . 26
Stehle, Alois. Lotte (Plastik) 51
Thor, Walter. Bildniss des Herrn Professor Hugo Bürgel 32
Valle, Sophie della. Eva 19
Weirich, Ignaz. Der tote Abel (Plastik) 55
Ziegler, Carl. Bildniss 29

KOLORIT UND FARBE

VON

ERNST BERGER

I.

Bei jeder künstlerischen Darstellung stehen dem Maler zwei Ausdrucksmittel zur Verfügung: Form und Farbe. Diese müssen genügen, um den gewählten Vorwurf, Intention, Gefühle und Empfindungen des Künstlers auf den zu übertragen, der das Kunstwerk geniessen will.

Um die Formen der Natur oder des der Phantasie Entlehnten richtig und zweckentsprechend darzustellen, dient dem Maler — nur von diesem ist hier die Rede — in erster Linie die Zeichnung, das ist die Modellirung der Form in Licht und Schatten, dann noch die Perspektive, durch deren Wirkung der Beschauer zu einer Raumvorstellung angeregt wird. Kann die vollendet richtige Zeichnung und Form allein schon bedeutende Wirkung auf den Beschauer ausüben, so ist es der Farbe vorbehalten, den intendirten Eindruck in ganz erheblichem Maasse zu steigern. Die Farbe unterstützt zumeist die Absicht des Malers, und hat, richtig angewendet, ebensoviel Antheil an dem fertigen Kunstwerk als die Zeichnung oder Licht- und Schattenwirkung; sie gehört als selbstverständlich dazu und eine falsch angebrachte Farbenkomposition fällt uns ebenso auf, wie eine unvollkommene Zeichnung; gewöhnlich wird aber eine richtige Zeichnung resp. Form von der richtigen Färbung unterstützt. Als alleiniges Vorbild dient bei beiden stets die Natur und selbst bei Dingen, die der Phantasie des Schaffenden entsprungen sind, liegt die Grenze des Darstellbaren darin, was das Auge in Formen und Farben existirend sich vorzustellen vermag.

Zwischen den Farben der Natur und den Malerfarben bestehen nun gewisse Unterschiede, die in Betracht gezogen werden müssen, um die bei der künstlerischen Arbeit des Malers sich bietenden Schwierigkeiten zu ermessen. Die moderne Wissenschaft ist seit Newton's Lehre von der Theilbarkeit des weissen Lichtes und durch neuere Forschungen zu der Erkenntniss gelangt, dass die Farben in physikalischem Sinne Lichtwellen verschiedener Schwingungsdauer sind, die auf die Gegenstände fallen, von diesen absorbirt oder reflektirt, sodann von unseren Sehnervenapparat wahrgenommen werden, und auf bisher noch unerklärte Weise zu unserem Bewusstsein gelangen. Auch die Malerfarben (Pigmente) sind Körper, auf welche die obigen Eigenschaften Anwendung finden, jedoch mit dem folgenden Unterschiede: Während die Farben der Natur (farbiges Licht) sich in ihren Mischungen summiren, d. h. lichtstärker werden, verringert sich das farbige Licht bei der Mischung der Maler-

farben. Ein Beweis dieses eigenthümlichen Vorganges ist daraus zu ersehen, dass zwei komplementäre Farben des durch ein Prisma getheilten Sonnenlichtes (Spektralfarben) mit einander gemischt Weiss geben, während z. B. die komplementären Gelb und Blau als Farbenpigmente gemischt stets nur ein Grün geben werden, das dunkler ist, als jedes der einzelnen zur Mischung gebrachten Farbenpigmente. Es folgt daraus, dass der Maler über ein viel lichtschwächeres Farbenmaterial verfügt, als die Natur, und solange «wir nicht Licht auf unsere Palette spritzen können», wie Lenbach sich einmal äusserte, mit diesen Verhältnissen rechnen muss. Die Malerfarben strahlen eben nur jenen Theil des auf sie fallenden weissen Lichtes wieder aus, der nicht von ihnen absorbirt wird, sie verschlucken demnach einen Theil desselben; ausserdem reflektiren sie, wie fast alle Körper, in verschiedenem Grade das auf sie fallende weisse Licht und vermindern dadurch die Farbe selbst.

Alle erdenklichen Mittel sind seit den ältesten Zeiten versucht worden, um diese Mängel möglichst zu verringern, durch Anwendung geeigneter Bindungsmittel die Leuchtkraft der Farben zu erhöhen, durch Kontrastirung und Steigerung der Licht- und Schattenwirkung die Formen zu verdeutlichen, oder durch «Stimmung» zu verschmelzen. Die sogenannte Lasur, d. h. das Auftragen einer durchscheinenden dunklen Farbe über eine deckende hellere, so dass die untere durchleuchtet, gehört ebenso zu diesen die Farbenwirkung steigernden Hilfsmitteln, nicht minder die heute mit grosser Virtuosität geübte «Mischung der Farben auf der Netzhaut». Den optischen Vorgängen bei der Aufnahme von Lichteindrücken zufolge, mischen sich nämlich Farben, wenn sie in kleinen Intervallen aufeinander folgen, oder als kleinere Flecken in einiger Entfernung gesehen werden, in ähnlicher Weise in unserem Auge wie die farbigen Lichtarten des getheilten Sonnenlichtes. Ein geschickter Maler hätte es demnach in seiner Gewalt, trotz der obengeschilderten Eigenschaften der Farbenpigmente lichtstärkere Wirkungen zu erzielen. Wie schwer aber ein solches Hervorrufen von Lichtwirkungen auf der ebenen Fläche der Leinwand ist, zeigt die geringe Zahl der wirklich gelungenen Bilder dieser Malweise. Die Pointillisten haben es durch Nebeneinandersetzen von Farbenfleckchen die von der Ferne sich summiren sollten, versucht, aber nur ein einziger neuerer Maler Segantini, hat mit einem ähnlichen Prinzip wirklich Treffliches erreicht. Die volle Erscheinung der Naturwirkung wird aber auch hier immer nur mangelhaft gegeben werden können, weil der Maler eben doch nur Farbenpigmente zur Verfügung hat, die immer nur absorbirtes Licht ausstrahlen und niemals direktes.

Noch eines haben wir hier zur Sprache zu bringen: Das Bestreben des Malers die der Natur möglichst nahekommende Erscheinung des Bildvorwurfes mit Farbenpigmenten zu erreichen, beruht auf dem Täuschungsprinzip. Darin unterscheidet sich seine Thätigkeit vor Allem von der Arbeit des Anstreichers. Der Letztere benützt wohl die gleichen Farben und Bindemittel; er will zumeist durch die Farbe die äussere Erscheinung des Gegenstandes durch Bemalung verändern, ihn anders erscheinen lassen, als er wirklich ist; er will durch allerlei Färbung Abwechslung dem Auge bieten oder durch reichere Dekoration die einfache Unterlage verschönern; aber er bezweckt damit nur den mit Farbe bestrichenen, wenn auch reich verzierten Gegenstand, die Fläche und dergl. als wirklich mit Farben bestrichen erscheinen zu lassen. Der «Kunstmaler» geht aber in seinem Bestreben viel weiter, indem er mit Farben Täuschungen hervorruft und möglichst wenig daran erinnern will, dass

sein Werk mit Farbstoffen auf Holz, Leinwand, Papier oder der Mauer gemalt ist. Durch das genaueste Abwägen von Licht und Schatten, unter Mithilfe der Perspektive und vollendete Darstellung des gewählten Gedankens ruft er eine Täuschung hervor, als ob die ebene Fläche überhaupt nicht existirte, so dass der Beschauer den Eindruck gewinnt, in eine andere Zeit, an einen anderen Ort, vielleicht sogar in eine andere Welt versetzt zu sein!

Zwischen dieser auf dem Täuschungsprinzip beruhenden realistischen Malerei und dem als einfache Flächendekoration oder farbiges Ornament wirkenden Farbenanstrich gibt es nun in allen Stilarten eine ganze Reihe von Zwischenstufen und Verbindungsgliedern, auf welche einzugehen hier nicht der Platz ist. Die eigentliche Malerei in höherem Sinne, welche die Nachahmung des Naturvorbildes bezweckt, ist ursprünglich aus dem Farbenanstrich hervorgegangen. Und wenn uns Plinius berichtet, wie man von dem Koloriren des einfachen Umrisses nach und nach durch Vervollkommnung der Linienführung in Bewegung der Gestalten und Faltenmotiven der Gewänder bis zur Erkenntniss der Licht- und Schattenwirkung und der Verkürzungen gelangte, so ist dies eine ganz natürliche Entwicklung, wie sie uns in den ältesten egyptischen Malereien, in archaischen Vasenbildern bis zu den hellenistischen Mumienporträts deutlich und verständlich vor Augen geführt ist. Solange jedoch die Malerei im Dienste der Architektur oder des Gewerbes steht, ist sie nur Mittel zum Zweck; in dem Momente aber, da sie als selbstständige Kunst auftritt, dann sehen wir schon alle Bedingungen der beabsichtigten Täuschung durch die Farben gegeben. Dass schon im Alterthum die Forderung der «Naturwahrheit» zur ersten Bedingung eines guten Gemäldes gehörte, zeigt die bekannte Anekdote von den getäuschten Tauben des Zeuxis und dem gemalten Vorhang des Parhasios, der selbst jenen getäuscht hatte. Das fortgesetzte Studium der Natur führt eben dazu, in der absoluten Täuschung das höchste Ziel zu erblicken. Von Parhasios wird noch gerühmt, dass er «die Form so vollständig zu runden und den wahren Grad zu treffen wusste, wo die Malerei aufhört, dass gleichsam hintere Theile wieder hervortreten, und das Verborgene sichtbar wird». So ungeschickt sich Plinius auch ausdrückt, so kann hier nur die freie Erscheinung einer gemalten Figur im vorgestellten Raume gemeint sein, dasselbe was unsere Pleinairisten heute anstreben!

In allen Blüthezeiten der Malkunst hat man nicht nur auf die Ausarbeitung des Themas, sondern ebenso auch auf die koloristische Ausführung grosses Gewicht gelegt. Anschauungsweise und persönlicher Geschmack waren hier massgebend. Steht die Farbengebung in vollem Einklang mit der Natur, so zwar dass die Hilfsmittel der Farbenpigmente sich vollkommen untergeordnet haben in die vom Künstler angestrebte Wirkung, dann heisst man das Kolorit ein wahres und harmonisches. Oft werden auch die Begriffe des harmonischen Kolorites verwechselt mit schönem Kolorit, d. h. der Maler hatte von allem Anfang an die Absicht verfolgt, die Natur farbiger wiederzugeben, als sie ist; er verschönert oder idealisirt dann die Farbe, ebenso wie man die Form verschönern kann. Bringt er aber auch in nebensächlichen Details die Färbungen so an, wie sie die Natur zufällig zeigte, dann wird man ein solches Kolorit ein realistisches nennen.

Werden in einer Farbenkomposition entweder in der Art des Vortrages oder in der Wahl einer bestimmten Farbenzusammenstellung aus persönlicher Vorliebe mehr oder weniger Abweichungen

von dem Natürlichen vorgenommen oder ohne Motivirung immer wiederholt, dann wird das Kolorit in manierirtes sein. Auch durch Uebertreibungen und Hervorhebung von Zufälligkeiten in der Natur kann der Maler sich eine manierirte Farbengebung angewöhnen.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass unter Kolorit eines Bildes nur die Erscheinung des ganzen Farbeneindruckes zu verstehen ist, und demnach die Art des Farbenmateriales gar nicht in Betracht gezogen wird. Man nennt das Kolorit feurig, zart, gedämpft, trocken, stumpf je nachdem die Gesammterscheinung mit diesen Begriffen sich deckt. Dabei kann die Technik selbst schon eine gewisse Rolle spielen; die Oelfarben haben schon durch ihr öliges oder harziges Bindemittel mehr Neigung zum feurigen Kolorit, besonders wenn schon von den Lichtern aus in wärmeren Tinten begonnen wird und den Lasuren ein grösseres Feld eingeräumt ist. Aquarellfarben sind mehr gedämpft und zart, während manche Temperamalerei, im Falle sie ungefirnisst bleibt, oder Fresko trocken und stumpf wirken kann. Wirkt nun durch Absicht ein Oelgemälde etwa wie eine matte Wandmalerei, so wird man ein solches Kolorit ein trockenes nennen. Wie bemerkt, hängt jedes Kolorit von dem Vorwurf und der Intention der künstlerischen Darstellung ab; es wird demnach in jedem speziellen Falle erst zu entscheiden sein, ob das Kolorit eine der genannten Eigenschaften besitzt, nach welches es charakterisiert werden könnte.

II.

Um die Formen der Natur in Farben, Licht und Schatten auf der ebenen Bildfläche darstellen zu können, hat der Maler nichts anderes zu seiner Verfügung als den Grund, die Farbstoffe und die Bindemittel. Die Art und Weise ihrer Verwendung bildet das Technische der Malerei.

Nach dem Grund, auf den gemalt wird, unterscheiden wir Wandmalerei (Fresko, Kalk- oder Leimgrund u. s. w.), Tafel- und Leinwandbilder (Gips-, Kreide- oder Oelgrund), Aquarellmalerei auf Papier etc. Bezüglich der Farbstoffe sind zu unterscheiden: natürliche (Erd- oder Metallfarben) und künstliche (Lack- oder Pflanzenfarben), haltbare und flüchtige, deckende und durchscheinende, für Glas- oder Porzellanmalerei noch schmelzbare oder Fritten. Die Bindemittel bilden das unentbehrlichste Material zum Anreiben der Farbstoffe, und ihre Art hat sich naturgemäss den Verwendungszwecken anzupassen. So vernichtet zum Beispiel der Kalk als Bindemittel für Wandmalerei (Fresko) viele Farbstoffe, besonders die aus Pflanzenlacken hergestellten. Andere wassermischbare Bindemittel (Gummi, Leime, Ei u. diverse Temperaarten) haben zwar wenig Einfluss auf die Farbstoffe, sie trocknen aber heller auf, als sie aufgetragen werden, d. h. sie verändern ihren Ton beim Trocknen so stark, dass viel Uebung dazu gehört, um dieses Auftrocknen voraus berechnen zu können. Am günstigsten sind jene Bindemittel, welche während und nach der Arbeit ihre optischen Eigenschaften fast gar nicht verändern, also etwa unsere Oele und Harze. Dies ist auch der Grund, dass sich die Oelmalerei trotz ihrer bekannten Unzukömmlichkeiten (langsames Trocknen, Nachdunkeln, Reissen, Abbröckeln, Durchwachsen) auch immer erhalten wird. Alle Verbesserungen durch Reinigung der Oele, Herstellung von Trockenmitteln (Siccative), Firnissen u. s. w. gehen darauf aus, diese üblen Eigenschaften des Oelfarbenmateriales zu verringern.

Franz Courtens pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Ausheben der Fischreusen

Franz Courtens pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Mühle am Abend

Ist nun das Augenmerk des Malers auf die drei obengenannten Dinge (Grund, Farbstoff und Bindemittel) gerichtet, so bietet die passende Vereinigung dieser drei Faktoren miteinander erst die richtige Grundlage für die eigentliche Technik. Hier kommt vor Allem die Zweckmässigkeit des gewählten Materiales in Betracht. Diejenige Technik, durch welche mit den einfachsten Mitteln, mit geringster Mühe der höchste Effekt erzielbar ist, und gleichzeitig die grösste Gewähr für lange Dauer verspricht, wird stets die geeignetste bleiben. Man kann ruhig behaupten, dass die Maler aller Zeiten an dem gleichen handwerksmässigen Standpunkt festgehalten haben, und das ihrem angestrebten Zwecke am besten entsprechende Material ausgewählt haben.

Auch die Maler von heute müssten sich ihre eigene Technik gründen, soferne sie die höchsten Ziele der Kunst erreichen wollen, weil sie sich neue Aufgaben gestellt haben und von jeher die Wandlung im Stil mit einer Wandlung in der Technik verbunden war. Man gibt sich deshalb, wie es scheint, eigentlich einem Wahne hin, wenn man glaubt nur in dem Farbenmateriale der «alten Meister» die endliche Lösung der technischen Frage zu finden Was die «alten Meister» nach ihrer ästhetischen Auffassung mit ihrem Farbenmateriale angestrebt und durch völlige Ausnützung desselben auch erreicht haben, könnte vielleicht unseren Ansprüchen nur unvollkommen genügend erscheinen. Sie gingen von anderen Beleuchtungsproblemen aus, sie «stimmten» die Natur nach ihrem Ermessen zur harmonischen Gesammtwirkung, aber in anderem Sinne, als wir es heute anstreben. Am deutlichsten kann man sich hievon überzeugen, wenn man eine Gallerie älterer Meister mit einer modernen Kunstausstellung vergleicht. Die Bilder der ersteren sind auf den ersten Anblick meist dunkler als der sie umgebende Rahmen, während bei modernen Bildern das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Die älteren Bilder machen auch stets den Eindruck, als ob die gemalten Dinge durch eine Fensteröffnung, in die der Beschauer hineinblickt, gesehen werden, während bei den Modernen die Gegenstände in solch' kräftigem Lichte gegeben sind, als ob der Beschauer aus einem vom Rahmen umschlossenen Raume ins Freie blickte. Durch diese Verschiedenheit des Standpunktes resultiren auch technische Unterschiede. Während z. B. den älteren Meistern das Weiss des Farbenpigmentes zu grell erschien und sie das hellste Weisszeug des Vordergrundes abzuschwächen trachteten, ist uns das hellste weisse Pigment nicht mehr lichtstark genug, um ein Stück Natur packend wahr wiedergeben zu können. Dies führt zu unserem pastosen Farbenauftrag, durch welchen wir durch die Menge des Pigmentes das zu erreichen suchen, was demselben an Lichtstärke abgeht, da wir ja nur weissen Farbstoff und nicht weisses Licht auf die Palette setzen können.

Die Technik der Malerei ist eben ein Resultat der Vereinigung der vorhandenen Mittel mit den anzustrebenden Zielen. Eine Geschichte der Malerei resp. der malerischen Auffassungen müsste demnach auch eine Geschichte der technischen Mittel in sich schliessen; denn die Wandlung der gestellten Aufgaben geht mit den angewandten Methoden der Technik Hand in Hand. Um diese Thatsache in Kürze näher zu beleuchten, wollen wir ein Gebiet der Malerei aus dem ganzen herausgreifen u. z. dasjenige, in welchem sich diese Erscheinung am deutlichsten ausspricht, nämlich das Tafelbild.

Wohl die ältesten Bindemittel sind Gummi, Leim und Ei. Den Aegyptern und anderen älteren Kulturvölkern mögen diese Materien zweckmässig genug erschienen sein, ihre schematisch ausgeführten

farbigen Dekorationen damit zu machen; auch verstand man schon frühzeitig, mit in Oelen gelösten Firnissharzen die Malerei vor Feuchtigkeit zu schützen. Einer realistischer ausgebildeten Kunstanschauung konnten diese Mittel jedoch kaum mehr entsprechen. Wir sehen desshalb schon frühzeitig ein Bindemittel angewendet, das die Forderungen optischer Art besser erfüllte, nämlich das Wachs. Um dieses Material bemeistern zu können, griff man vorerst zur umständlichen Enkaustik, mit ihren stets warm zu haltenden Mischungen, die mit Hilfe von erwärmten Metallstilen (Cestrum) in vorsichtiger Weise aufzutragen, mit einander zu verschmelzen oder abzuglätten waren. Erst später, so erzählt Plinius, wurde eine Erleichterung der Manipulation durch Zuhilfenahme des Pinsels eingeführt. In dieser vereinfachten Enkaustik sind die besten der meist sehr realistischen Porträts hellenistischer Zeit aus dem Fayum in Oberägypten, die bei ihrer Auffindung allgemeine Sensation erregten, ausgeführt. Bis dahin waren wir überhaupt nicht einmal in der Lage, uns eine richtige Vorstellung von der vielgerühmten Enkaustik der alten Griechen und Römer zu machen. Neben dieser Wachstechnik gab es noch allerlei Kombinationen anderer Bindemittel, wie z. B. das sog. Punische Wachs, eine Art Verseifung des natürlichen Bienenwachses und daher auch in kaltem Zustand mit Wasser mischbar, das mit Ei, Fischleim oder dergl. vermengt für Tafelmalerei (und auch auf Wänden) bis in die spätere byzantinische Zeit verbreitet war. (Näheres hierüber und die alten Techniken findet man in m. Beiträgen zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, sowie auch in m. Katechismus der Farbenlehre, Verlag von J. J. Weber, Leipzig 1898)

Auch der Gebrauch des Oeles für Malzwecke fällt in eine sehr frühe Zeit. Die älteste Nachricht darüber stammt schon aus dem VI. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ein Arzt, Aetius, berichtet nämlich von trocknenden Eigenschaften des Nussöles, das den «Vergoldern und Enkausten dienlich ist, denn es trocknet». Die Enkausten mussten vor Allem die Unannehmlichkeit der stets warm zu haltenden Wachsfarben empfunden haben und mögen darauf gekommen sein, durch geeignete Beigabe ihr Wachsbindemittel länger flüssig zu erhalten. Dabei konnte ein trocknendes Oel ihnen nur vortheilhaft sein. Wenn wir annehmen, dass sie durch stete Verringerung ihres Wachses und Vermehrung ihrer Harzbeigabe endlich ein Bindemittel zur Verfügung hatten, das überhaupt nicht mehr erwärmt zu werden brauchte, so ist der Schluss berechtigt, dass die spätere byzantinische Harzölmalerei, ja die Oelmalerei selbst, aus der Enkaustik hervorgegangen sein musste.

Gummilösungen in Mischung mit Eikläre waren die allgemeinen Miniaturvehikel bis in unsere Zeit. Der Ursprung unserer Aquarellfarben ist hier zu suchen. Mit der Vorliebe für reiche Auszierung der Tafelbilder mit Blattgold beginnt eine neue Epoche der Malerei, bei welcher alle Manipulationen mit der Vergoldertechnik in Einklang stehen. Diese Epoche dauert bis in die Zeit der Frührenaissance in Italien und beherrscht noch die nordischen Künstler in Deutschland und Flandern vor der Zeit der Van Eyck. Mit dem Aufgeben des vergoldeten Hintergrundes sowie von Goldzierathen und der Einführung der freien Landschaft in die Bildkomposition konnte man aber weder mit der sog. Temperamalerei, mit wassermischbaren Bindemitteln (Ei, Kirschgummi, Leim), noch mit der zähen, schwer trocknenden Oelmalerei frühmittelalterlicher Zeit mehr auskommen; es war vielmehr ein dünnflüssigeres Medium unbedingt von Nöthen. Ein allgemeines Schweigen deckt zwar das vielgerühmte

«Geheimniss» der Erfindung der Brüder Van Eyck, es sprechen aber viele Anzeichen dafür, dass sie durch eigenartige Vermischung der Oele mit Ei oder Gummi sich eine Art Bindemittel zu bereiten wussten, das in seinen Eigenschaften die Vortheile der Tempera mit denen der Oelfarbe vereinigte. Wir bezeichnen heute solche Mischungen mit dem Namen Emulsionen oder Oeltempera. Die leichte Verdünnbarkeit solcher Emulsionen mit Wasser gestattet ein äusserst subtiles Durcharbeiten aller Details, und die Fähigkeit derselben, ohne weiteres Hinzuthun in kurzer Zeit gegen Wasser unempfindlich zu sein, bot Gelegenheit auf die Unterschichten beliebig oft zu übermalen und jede gewünschte Färbung durch Ueberlasiren auszuführen. Auch wird angenommen, dass zu jener Zeit die Herstellung von Firnissen durch deren Auflösung in ätherischen Oelen (Terpentinöl, Lavendelöl) begonnen hat, so dass wir hierin manche Vortheile für die gute Erhaltung der Bildwerke erkennen dürfen.

Es ist übrigens bemerkenswerth, dass die Lösungsmittel für Harze stets auch die Einführung der ersteren als Bindemittel für Farben zur baldigen Folge haben. So sind die in Oel gelösten Harzfirnisse Vorläufer der Oelmalerei gewesen, wie die ätherischen Lösungsmittel Vorboten für die spätere Vermischung der Oelfarben mit Terpentinfirnissen geworden sind. Mit solchen Mischungen hat die niederländische Malerei des XVII. Jahrhunderts ihre grössten Erfolge errungen. Für die Effekte der weichen Tönung und koloristischen Gesammterscheinung konnte kaum ein besseres Mittel ersonnen werden, als diese Terpentin-, Firniss- oder Balsambeimischung. Um die Grundstimmung von Anfang an festzuhalten, kamen jetzt auch die gefärbten Gründe für Holztafel oder Leinwand auf, die mitunter Grau bis Gelbbraun oder Roth gehalten wurden. Auf solchen, oft nur mit Leim bereiteten Untergründen, wurde dann zumeist aufs erstemal die ganze Licht- und Schattenwirkung entworfen (Primamalerei). Durch die allgemeinere Verwendung von Leinwand als Unterlage und die Oelgrundirungen der Faprestomaler ist dann allerdings vielfach Bequemlichkeit und Sorglosigkeit eingerissen, die als die Hauptursache des baldigen Verderbens vieler Schöpfungen angesehen werden können. Um ihr Oelfarbenmaterial schneller trocknend zu machen, wurden allerlei Trockenmittel (Bleiglätte, Bleizucker) angewendet, welche das Nachdunkeln der Malerei beschleunigten und Rissigwerden begünstigen. Durch dieses Abweichen von den alten guten Traditionen haben wir heute den Verlust gar mancher bedeutender Kunstschöpfung zu beklagen.

Bindemittel, Farben und Firnisse sind nicht allein für die Technik massgebend, vielmehr noch die Art und Weise, sich ihrer zu bedienen! Hier liegt der Kernpunkt der ganzen technischen Fragen, die wie es scheint, vielen Künstlern Kopfzerbrechen verursacht. Die richtige Verwendung der Farben und Bindemittel muss eben mit der Intention des Malers Hand in Hand gehen, er muss die optischen und physikalischen Eigenschaften seines Materiales zu seinen Zwecken vollkommen kennen und zu beherrschen verstehen. Und wenn die «alten Meister» in diesen Dingen uns um soviel voraus waren, so liegt dies in der vollendeten Art, wie sie Mittel und Zweck in Uebereinstimmung zu bringen wussten.

Um hievon ein Beispiel zu geben, sei auf Lionardo da Vinci hingewiesen. Er war es, der seinen Zeitgenossen vorauseilend das Wesen der optischen Eigenschaften des Lichtes und Schattens verdeutlichte und die Veränderungen der Farben durch die Verschiedenheiten der Beleuchtung studirte.

Er wusste schon ganz genau die Erscheinungen der trüben Medien, durch welche die Erklärung der Luftfärbungen möglich wird, zu bemessen. Auf Grundlage dieser Kenntnisse konnte er zur völligen Ausbildung seines Systemes von Hell und Dunkel (Chiaroscuro) gelangen und alle seine technischen Hilfsmittel diesem damals neuen Systeme unterordnen. So kam er folgerichtig zur dunklen Untertuschung, wie einige seiner angefangenen Bilder zeigen, weil durch diese Untertuschung die Modellirung mit helleren deckfarbigen Tönen erleichtert wird und die Reflexe in den Schatten mit ihrer der Natur abgelauschten Durchsichtigkeit mit geringen Mitteln harmonisch zu den Lichtpartien gestaltet werden konnten. Gleichzeitig kamen ihm die Unterschiede der lasirenden und deckenden Farbenpigmente in dünnen Schichtungen zur Vollendung des Helldunkels zu statten.

Dieses System, von allen späteren Schulen adoptirt, wurde von den Venetianern nach der koloristischen Seite hin weiter ausgebildet. Hier sehen wir durch planmässiges Vorgehen die sog. Untermalung derart eingerichtet, dass eine volle Ausnützung der feurigsten Lasuren auf geeignete hellere, oft andersfarbige Grundfärbung eintreten konnte. Auf deckfarbige Untermalung mit Lasurfarben zu arbeiten und diese wieder durch halbdeckende Farben zu brechen, ist aber das Kriterium einer vollkommenen Ausnützung des Farbenmateriales in optischem Sinne. Dieser Ausnützung der farbigen Effekte bei den Italienern, welche hierin den Ausdruck ihres Schönheitsideales erblickten, steht ein realistischeres Ausnützen der Licht- und Schattenwirkungen bei den Holländern gegenüber, insoferne sie die «Konzentration des Lichtes» zum Prinzip ihrer künstlerischen Ausdrucksweise gemacht haben. So hat Rembrandt durch das gleiche System seinen Bildern ein Gepräge aufgedrückt, wie keiner vor ihm und nach ihm. Durch Unterdrückung von zu starken Farben, welche seine Lichtkomposition zerrissen hätten, bringt er auf seinen Bildern oft nur eine Abstufung ganz weniger, fast ineinander verschwimmender Farbentöne, um in der Lichtwirkung desto stärker seiner Intention folgen zu können. Dabei tritt auch hier die Virtuosität hervor, in der Benutzung des schon gefärbten Leimgrundes die chromatische Grundlage des vollendeten Gemäldes zu erblicken, die mitunter goldiggelb, gelbroth oder (auf Leinwandbildern) braun erscheint. Dass Rembrandt in Fällen, wo er mit Primatechnik nicht auskam, zum Asphalt griff, um den gewollten einheitlichen Effekt zu erzielen, ist sehr wahrscheinlich, aber in der reichlichen Anwendung dieser Farbe liegt auch der Grund des Verderbens mancher seiner Schöpfungen.

Zwischen der koloristischen Richtung und Ausgestaltung des Helldunkels der Italiener und der Realistik holländischer Licht- und Schattengebung, oder in der Vereinigung dieser beiden bewegen sich alle wie immer gearteten Versuche späterer Zeiten.

Der Neuzeit war es vorbehalten, diesen Systemen in der sog. Hellmalerei ein neues anzureihen. Dem Landschaftsmaler ist vor Allem dieser Umschwung zu danken, da er im Studium der Natur und in deren getreuen Wiedergabe das zu erstrebende Endziel sieht. Ihm folgte bald der Figurenmaler, der die sich in der freien Natur abspielenden Scenen auch im Freien studirte. Mit dem Hellmalen kam auch das pastose Malen auf, weil die Masse der Farbe auch das Licht zu steigern geeignet ist. Aber bei zu allgemeiner Auflösung der Schatten in allerlei Reflexe tritt leicht eine Flauheit und ein allzugrauer Ton auf, der die Kraft der Farben beeinträchtigt, so dass wir schliesslich in

ein «graues Elend» hineingerathen waren. Erfreulicherweise sind wir auch über dieses Stadium glücklich hinweggekommen, und das Verdienst, uns wieder zur Farbenfreudigkeit zurückgeführt zu haben, kann gar nicht hoch genug geschätzt werden. Böcklin war es vornehmlich, dem wir diese Umkehr zunächst zu verdanken haben; er hat uns gezeigt, was für hoher Genuss noch durch Farbengluth und Farbenzauber geboten werden kann.

Böcklin ist es auch, und darin sind ihm inzwischen Manche gefolgt, der auf die Technik der älteren Temperamalerei zurückgriff, und sich von der Oelfarbe emanzipirte. Die Bewegung, die sich nach dieser Richtung in den letzten Jahren bemerkbar macht, ist von England aus, wo man dem Farbenmateriale grösseres Interesse zuwandte, nach dem Kontinent gelangt, und neben der malerischen Auffassung beginnt auch die Frage der Haltbarkeit wieder ihr volles Recht in Anspruch zu nehmen. Gerade in Bezug auf Haltbarkeit bietet die Tempera entschiedene Vorzüge. Der heute sehr verbreiteten Methode, mit Tempera zu untermalen und mit Oel- oder Firnissfarben zu übermalen, kann man nur sympathisch gegenüber stehen, weil die Menge des Oeles auf der Bildfläche auf ein kleineres Maass reduzirt wird, während bei der allgemeinen Manier, vielfache Schichten von Oelfarben übereinander zu legen, die Oelmenge vergrössert wird. Allerdings gehört zur Beherrschung der Temperamanier eine gewisse Uebung und Sicherheit der Zeichnung, die dem Anfänger zumeist fehlt. Desshalb wird sich dieser bei der, nach seiner Meinung alles gestattenden Oelfarbe heimischer fühlen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass mit Oelfarben geringere Wirkung hervorzubringen möglich ist; gerade im Gegentheil wird für die alla prima-Malerei diesem Materiale stets ein Vorrang vor anderen Materialien eingeräumt werden müssen.

Gefirnisste Temperabilder sind von Oelbildern kaum zu unterscheiden; sie zeigen aber gegenüber den letzteren eine oft staunenswerthe Transparenz der Farbentöne, die mit der Zeit unveränderlich bleibt. Ein Hauptvortheil der obenerwähnten Temperamethode scheint mir aber in dem ungehinderten Fortschreiten der Arbeit zu liegen, da Temperafarben (selbst solche mit Emulsionen bereitete), wie jede Wasserfarbe schnell trocknen, so dass mit dem Auffrischen und Uebermalen ungesäumt begonnen werden kann, sobald die Untermalung getrocknet ist, während die Oelfarbenuntermalung zum grossen Jammer des Künstlers mitunter Wochen braucht, bis sie zum weiteren Arbeiten genügend trocken ist. Wartet man aber diesen Zeitpunkt nicht ab, und malt zu früh oder mit Trockenmitteln, Firnissen, Retouchierbuttern etc. weiter, so kann man sicherlich auf das nachherige Einschlagen, Nachdunkeln und endliche Reissen der Malschichte gefasst sein.

Die vielfach verbreitete Meinung, dass Temperabilder weniger haltbar sind als Oelbilder, ist irrig. Ungefirnisste Temperabilder sind jedoch Gouachegemälden gleichzustellen, die wie Aquarelle oder Pastelle unter Glas aufbewahrt werden müssen. Es gibt aber auch die obenerwähnten Temperaarten, die mit der Zeit gegen Wasser unempfindlich werden, und insoferne der Künstler die matte Erscheinung der ungefirnissten Tempera intendirte, sollten solche Gemälde nicht gefirnisst werden. Nur um dieselben vor Staub zu schützen, setze man sie unter Glas.

Derartige technische Details werden dem Kunstsinnigen vielfach nebensächlich erscheinen, da er im Genuss des Gesehenen nicht nach den Mitteln zu fragen hat, wie ein Kunstwerk geschaffen

ist. Ihm dünkt die Wahl des dargestellten Gegenstandes meist wichtiger und die Art, wie die Aufgabe künstlerisch zur Lösung gebracht ist. Je nach seinem persönlichen Geschmack steht er der momentanen Richtung wohlwollend oder skeptisch gegenüber. Mancher findet in der feinen subtilen Ausführung der Kleinmeister mehr Genuss als in dem mit breitem Pinsel hingestrichenen Stimmungsbild, das nur die Hauptwirkung in wenigen Tönen geben will und alles Nebensächliche absichtlich unterdrückt. Zu allen Zeiten hat es solche Unterschiede gegeben, die sich in den oft rasch aufeinander folgenden Wandlungen der künstlerischen und malerischen Auffassungen aussprechen Ueber diese selbst abschliessende Ansichten zu bringen, würde den Rahmen dieser Darstellung allzusehr erweitern. Es fragt sich, ob es überhaupt derartige für alle Zeiten geltende ästhetische Regeln gibt, denn die Kunst mit ihren grossen Zielen ist ein stets Werdendes, immer Wechselndes und Lebendes.

Des Dichters Wort: «Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten», gilt jedoch nirgends mehr als bei Kunstwerken, welche die Generationen überdauern und Zeugniss ablegen von dem Besten früherer Zeiten, als leuchtendes Vorbild für die Zukunft.

Frans Courtens. Bon soir la Mère

FRANS COURTENS

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Es sind ungefähr zehn Jahre her, dass in einer Kunstausstellung im Münchener Glaspalaste ein mässig grosses Landschaftsbild die Gemüther der Beschauer lebhaft erregte. Es stellte «Hyacinthenfelder bei Haarlem» vor und die Verwunderung der verständigen wie der unverständigen Ausstellungsbesucher über die Kühnheit des Malers war geich gross. Die Letzteren schrien Zeter über die Frechheit, womit dieser die bunten Farbenstreifen auf die Leinwand gesetzt hatte, sie schrien Zeter über seine pastose Manier und sie waren zum grossen Theil sehr geneigt, das Ganze für einen frivolen Witz zu nehmen. Auch der Gegenstand kam Vielen äusserst verdächtig vor — pflanzt man doch, so meinten sie, auf Feldern Kartoffel und Getreide, Runkelrüben und Kraut, aber keine Hyacinthen! Für die Verständigen war das Bild eine Offenbarung! Es gab also eine Landschaft, die nicht «componirt»

war, eine Landschaft ohne pittoreske Bäume, eine Landschaft in natürlichen Farben, ohne das «Medium» der braunen Sauce, die damals in München noch zur Oelmalerei gehörte, wie zum Kalbsbraten! Es war also erlaubt, die blauen Farbenmassen eines blauen Blumenfeldes blau zu malen, so blau, wie's das gemeine Nichtmaler-Auge sah? Und es war auch erlaubt, so keck mit den Farben in's Zeug zu gehen, so wenig «auszuführen», wenn's nur wirkte? Und ob es wirkte! Und dann war noch was Neues in dem Bilde — Luft! Leuchtende, weiche, durchsichtige Luft! Und wie breit, wie sicher war das gemacht! Wie war jeder Pinselstrich frisch und keck und zielbewusst und unverwischt hingesetzt und welchen Emailglanz hatte dadurch das Impasto dieser Malerei bewahrt! Auch ein zweites Bild des gleichen Meisters — es schilderte, wenn ich mich recht entsinne, eine Strasse im Regen oder nach dem Regen — war ebenso kühn behandelt und ebenso gut, wenn auch minder «aufregend».

Der Maler des Bildes hiess Frans Courtens. Sein «Hyacinthenfeld» kaufte der bayerische Staat für die «Neue Pinakothek».

Courtens ist seitdem den Münchener Ausstellungen treu geblieben, hat uns hier einen guten Theil seines Werkes sehen lassen und sich an Auszeichnungen geholt, was zu holen war: die Ehrenmitgliedschaft der Akademie, eine goldene Medaille, den Michaelsorden! Und er hat unseren Landschaftern vielfach reiche Anregung gegeben. In diesem Frühjahr zeigte die «Secession» den Besuchern ihrer Frühjahrsausstellung einen ganzen Saal von Bildern des vlämischen Meisters — einen Theil davon finden die Leser der «Kunst unserer Zeit» hier nachgebildet. Nachgebildet, so gut man einen Courtens nachbilden kann. Der Glanz seiner Farbe, die Durchsichtigkeit seiner Lüfte lässt sich leider ebensowenig reproduziren, als das Impasto seiner Malerei, das eben seine Farben so satt und tief, seine Himmel so leuchtend erscheinen lässt.

Courtens ist in allererster Linie Landschafter, aber auch kein anderer Zweig der Malerei ist ihm fremd, er hat das Thierbild gepflegt und die Figurenmalerei, hat personenreiche Fischer- und Schifferbilder gemalt, Seestücke und Porträts. Und auch als Landschafter ist er vielseitiger als die meisten seiner Landsleute und Collegen. Gerade unter den holländischen und vlämischen Landschaftern finden wir gegenwärtig ein ziemlich einseitiges Spezialistenwesen sehr ausgebildet. Da malt der Eine nur Amsterdamer Grachten mit sauber ausgeführten Häusern, der Andere nur saftig grüne Viehweiden mit gefleckten Rinderheerden, ein Dritter nur Marinen mit grauen Wetterhimmeln und braunrothen Segeln u. s. w. Frans Courtens malt Alles, was seine, für den Landschafter so ganz besonders geschaffene Heimath in dieser Hinsicht bietet: den üppigen Wald im Lenzgrün und im Herbstgold, die flache Haide, das Meer in allen Phasen zwischen Sonnenglanz und Sturmdunkel, die grosse melancholische Einsamkeit der Dünen und die lachende Farbenlust holländischer Gärten. Und diese Vielseitigkeit im beschränkten Fache des Landschafters hebt ihn hoch über viele seiner heimathlichen Kunstgenossen, auch über sehr berühmte, hinaus, die ihr Pensum ja mit staunenswerther Meisterschaft erledigen, aber eben doch immer dasselbe sagen. Wir haben im letzten Jahrzehnt in deutschen Ausstellungen wohl ein paar Dutzend Collectionen von Werken belgischer und holländischer Maler gesehen und diese Ausstellungen glichen einander in curioser Weise; wer mehrere von ihnen besucht hatte, der wusste nicht mehr, sah er diesen Clays, diesen Jakob oder Willem Maris, jenen Klincken-

Franz Courtens pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Mittagsruhe

T. Eyre Macklin phx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Reife Aepfel

berg oder de Haas zum ersten, oder zum sechsten Mal. Vor einem Bilde von Courtens aber stiegen Keinem solche Zweifel auf; der war immer neu und immer frisch, kein Spezialist, sondern ein Meister, kein Virtuose, sondern ein Künstler von Gottes Gnaden!

Der Lebensgang von Frans Courtens ist bald erzählt; er ist nicht seltsam und nicht romantisch, er zeigt uns einfach die Geschichte eines Künstlers, der von dem Augenblicke, da er seinen Beruf fühlte, vorwärts strebte und vorwärts kam. Er selbst hat das mit wundervoll einfachen und von jeder Pose und Interessantmacherei freien Worten dem Dichter Pol de Mont gesagt, der über Courtens schreiben wollte und ihn um seine Biographie bat:

«Ich habe keine Biographie! Ich habe geschaffen — nichts weiter!»

Frans Courtens. Bibelsang

Und wie er geschaffen hat! Courtens hat in dem Vierteljahrhundert, seit er am Werke ist, Bilder genug gemalt, dass man drei Künstlerleben mit dieser Leistung ausfüllen könnte. Und es ist wohl kaum etwas Mittelmässiges darunter, wohl aber eine Anzahl von Meisterwerken, die zu den Perlen ihrer Kunstepoche zählen. Die Künstler, die keine Biographie haben, die «schaffen — nichts weiter», die keine Zeit finden zu Intriguen und Abentheuern, zu Streberthum und Cliquewesen — die eben sind's, die solch ein Lebenswerk schaffen können, die nicht verflachen und nicht verknöchern.

Frans Courtens wurde am 24. Februar 1853 in der kleinen ostflandrischen Stadt Dendermonde (französisch Termonde) geboren, einem Nestchen von etwa 9000 Einwohnern, das reges Leben und u. A. eine Akademie der Zeichen- und Baukunst besitzt. An dieser Akademie hat denn auch Courtens

seine ersten Studien absolvirt und zwar unter Leitung des verdienstvollen impressionistischen Landschafters Jaak Rosseels. Hier ward Jener denn auch seines Berufes inne und war in allen Klassen der Primus. Zum «Laureat» ernannt, beschloss Courtens, sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. Seine Angehörigen waren zunächst freilich nicht damit einverstanden, dass er als Lebensberuf wähle, was sie bisher nur als unschuldige Liebhaberei betrachtet hatten. Die Eltern schlugen die Hände vor Entsetzen darüber, dass ihr Sohn fürder von Pinsel und Palette «leben» wollte, über dem Kopf zusammen und malten Jenem die Misère, welche das beinahe unvermeidliche Schicksal aller Künstler sei, in gar kräftigen Farben aus. Er sollte Kaufmann werden — und damit gut!

Frans Courtens. Mittagsruhe

In Wahrheit aber kam es anders. Nach mehrjährigen unfruchtbaren und unerquicklichen Versuchen sagte Courtens 1875 dem Elternhause Lebewohl und begab sich nach der belgischen Hauptstadt, um sich, ohne andere Mittel als die, welche ihm seine Arbeit einbrachte, der angebeteten Kunst zu widmen. Es begann eine schwere, aber fruchtbare Zeit für ihn.

In einem der prächtigen alten, mit Bildwerken und Vergoldung gezierten Gildehäuser, welche sich in Brüssel wie eine Ehrenwacht um das berühmte gothische Rathhaus schaaren, besuchte er eine Zeichenschule, welche sich «Freie Akademie» nannte. «In't Kalkoenspootje» nannte man's dort, wie Pol de Mont erzählt. Da gab's keine Lehrer und keine Tradition, keine Regeln, nicht einmal ein Reglement! Man fragte die Freunde um Rath, wo man im Zweifel war, man wurde derb ausgelacht, wenn ein Auge oder Ohr allzu akademisch gerathen war, und man wurde im Triumph umhergetragen,

Frans Courtens. Melkzeit

wenn ein Schatten oder ein Lichteffekt besonders kräftig und gelungen ausfiel. Und dann Singen und Trinken, Trinken und Singen, das war das gemüthliche, lebendige Leben «In't Kalkoenspootje».

Eine solche grosse Freiheit und Zügellosigkeit zu Anfang der künstlerischen Laufbahn hat neben ihren Gefahren auch ihr Gutes: sie sondert die Spreu vom Weizen. Nur das echte Talent und der ernste, starke Wille vertragen sie, nur der Berufene kann in dieser Atmosphäre vorwärts kommen. Frans Courtens war ein Berufener und kam vorwärts und er entdeckte bald die Kunstgebiete, auf die ihn sein Talent am deutlichsten hinwies: die Landschaft und die Marine. Namentlich in der ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens aber machte er gerne einmal einen Abstecher auf das Gebiet der Figurenmalerei. Bei solcher Gelegenheit entstanden die Bilder «Ein junger Student», «Zeeuwsch Meisje», «Vergiss mein nicht!» u. s. w. Das letztere Bild stellt mit gesundem Realismus eine Dame dar, die vom Meeresstrande einem abfahrenden Dampfer nachblickt; der Maler hat dabei den Nachdruck offenbar mehr auf Porträtähnlichkeit und Lebenswahrheit, als auf zierliche Eleganz gelegt, was seiner wahren und kerngesunden Natur entspricht.

Nach solchen Excursionen in's Reich des Figürlichen kehrt Courtens aber stets wieder zu seiner alten Liebe, der Landschaft zurück, ein Gebiet, auf dem er die höchste Meisterschaft erlangen sollte. Anfangs freilich verstand die Kritik, seine Eigenart, seinen kraftvollen Realismus nicht voll zu würdigen, bald aber kam für den jungen Maler der Tag des durchschlagenden Erfolges. 1879 hatte er schon in Paris eine ehrenvolle Erwähnung davongetragen, ein paar Jahre später errang er auf der «dreijährlichen Kunstausstellung» in Antwerpen — es war die XXXII. ihrer Reihe — Triumphe mit seinem Bilde «Mosselschuit», das Wrack einer Bark an sandigem Strande darstellend. Die Art, wie er den einfachen Vorwurf mit melancholischer Poesie verklärte, wie er die Landschaft beseelte, rief den Enthusiasmus der Kenner wach. Während eines vollen Monats war er vor der malerischen Schiffsruine gesessen und hatte sie studirt, mit Mühe und Opfern von den Fischern das Zugeständniss erreichend, dass dies Wrack liegen blieb, wie es lag. Im Jahre 1882 folgte «Sonntagnachmittag in einem vlämischen Dorf», ein Bild, welches das k. Museum in Brüssel ziert. Die «Mosselschuit» ist vom Stuttgarter Museum erworben worden. Auf der Antwerpener Ausstellung 1882 gewann Courtens die goldene Ehrenmedaille, die gleiche Auszeichnung ward ihm ein Jahr später in Amsterdam zu Theil, 1884 im Pariser Salon, dann in München, dann in Berlin.

Als Werthmesser für die Bedeutung eines Talentes wollen solche Auszeichnungen an sich wohl nicht viel sagen; vielsagend ist aber die Einmüthigkeit, mit der man den vlämischen Meister in den verschiedenartigsten Kunstcentren gleichmässig auszeichnete.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat Frans Courtens immer den in goldigen Tinten prangenden Herbstwald geschildert und sein, wohl berühmtestes Bild «De gouden Regen», «der goldene Regen» (jetzt im Museum von Budapest) behandelt mit wundervoller Meisterschaft dies poesiereiche Thema. Wir sehen in einen hochstämmigen Buchenwald im Herbst. Goldgelb ist das Laub, das die Bäume und den Boden deckt, goldgelbe Blätter schweben nieder, goldenes Licht durchfluthet den Wald — ein Herbstlied in glühenden Tönen, eine Farbensymphonie von ergreifender Pracht. Das Werk hat viele Ausstellungen durchwandert und ist überall in gleichem Masse bewundert worden um der Tiefe und Harmonie seiner Stimmung und seiner technischen Meisterlichkeit willen. Es gibt kühnere und stärkere, ich möchte sagen «lautere» Coloristen, als Courtens, aber es gibt gewiss keinen harmonischeren, als ihn. In seinem Schaffen wirken Herz und Hand so innig zusammen, wie bei wenigen Künstlern. Courtens ist wohl ein gesunder und kraftvoller Realist, aber es ist nicht die «materielle Realität», der er huldigt. In seinem Schaffen wird die Natur von der Seele beherrscht, wie sich Jules Breton so schön ausdrückt. Frans Courtens hat eine ganze Reihe solcher prächtiger Waldbilder gemalt, «Herbstgold», «In de Laan» — sehr ähnlich angelegt, wie «der goldene Regen». Ein Bild von intimstem, anheimelndem Reiz ist «die Rückkehr der Heerde». Dann schilderte er wieder die schwermüthige Oede des Strandes und der Dünen, mit Schiffstaffagen und müden Lastpferden, wohl auch mit Menschenvolk belebt. Eins seiner packendsten Bilder zeigt uns den Meeresstrand bei Regen und düsterem Himmel. Im Schutze des Rumpfes einer grossen, an den Strand gezogenen Fischerbark drängen sich etliche Koppeln Pferde zusammen, mit jener trübseligen Ergebenheit das Unwetter ertragend, welche diese Thiere in Sturm und Regen immer zu zeigen pflegen. Das ist von unsäglicher

Claus Meyer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Klosterschule

Emil Black pinx

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Eine Lebensfrage

Stimmungswahrheit und auch im Einzelnen wunderbar gut gesehen. Uebrigens sind Courtens' Pferdestaffagen ja stets vortrefflich. Ein anderes grösseres Oelbild schildert einen «Fischmarkt am Strand» mit vielen Figuren und Schiffen. Alles Detail ist dabei nebensächlich behandelt, die grosse Stimmung blieb dem Maler die Hauptsache.

Courtens arbeitet im Allgemeinen leicht und rasch, ja er hat schon manches grosse und bedeutende Werk in wenigen Stunden fertig gemalt. Wenn's aber sein muss, dann bleibt er auch monatelang unermüdlich über seiner Arbeit. Am «goldenen Regen» arbeitete er drei Herbste nacheinander, an einem seiner Dünenbilder fünf Monate. Wenn er ein Bild zu malen beginnt, so

Frans Courtens. Canal in Haarlem

geschieht's, wie sein obengenannter Biograph de Mont erzählt, «met werkelijke furia». Er arbeitet an allen Theilen seines Bildes zugleich, malt also nicht erst die Luft, dann den Boden, dann die Bäume, oder umgekehrt. «So allein», meint er, «hält das ganze Ding zusammen! Anders liefert man Stückwerk!»

Courtens «Stadtwohnung» ist in einem stillen Winkel von Brüssel gelegen, aber als echter Landschaftsmaler fühlt er sich hinter städtischen Mauern nicht allzu wohl und elf volle Monate steht seine Brüsseler Wohnung leer. Währenddessen haust der Maler in seinem prächtig eingerichteten Landhaus zu «Vogelensang» bei Haarlem, oder in seinem «Glashaus» bei Katwijk, oder er schaukelt

mit seinem eigens dazu eingerichteten «atelier roulant» von Düne zu Düne, von Wald zu Wald — frei, wie der Vogel in der Luft!

Die Sammlung Courtens'scher Bilder, welche, wie erwähnt, in diesem Frühjahr bei den Münchener «Secessionisten» zu sehen war, zeigt den Künstler in seiner vollen Vielseitigkeit und auch die Auswahl aus der Collection, welche in diesem Hefte nachgebildet ist, lässt uns in gleicher Weise erkennen, welch' reiches Schaffensgebiet Courtens beherrscht. Hier sehen wir eine Hafenstadt in Sturm und Regen mit charakteristischer Staffage, hier einen alten Fischer im Kahn, beschaulich den abfahrenden Segelbooten nachblickend, hier einen andern, der bei aufsteigendem Wetter seine Reusen aus dem Schilf eines Binnengewässers zieht. Da ist eine typische holländische Windmühlenlandschaft, da eine malerische Brücke am Kanal mit einem plaudernden Paar. Das Original des trefflich gemalten Kuhstallinterieurs war fast lebensgross. Ein lesendes Holländer Mädchen, ein paar singende Holländer Frauen in der Kirche lassen erkennen, dass Courtens auch ein Figurenmaler von Rang ist.

Man sieht: wie man jeden Weisheitsspruch umkehren kann, so auch den von der Meisterschaft in der Beschränkung. Es soll vorkommen, dass sich auch einmal der Meister darin zeigt, dass er sich nicht zu beschränken braucht!

Frans Courtens. Seeländerinnen

Sophie della Valle. «Eva»

DIE JAHRES-AUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Ein Dezennium ist vorübergegangen seit jener Zeit, da die Frage: «Jährliche Ausstellungen — oder nicht?» die Gemüther von Künstlern und Laien in München so heftig erregte. Die vielumstrittene Einrichtung der Jahresausstellungen ist inzwischen zu einer bleibenden und selbstverständlichen Sache geworden, ja wir haben der jährlichen Ausstellungen sogar zwei und, wenn man die Frühjahrsausstellungen von «Secession» und «Luitpoldgruppe» dazu rechnet, sogar ihrer vier. Man könnte sich München ohne diese Ausstellungen nur mehr schwer vorstellen, und, wenn sie eine höhere Macht plötzlich aus unserm öffentlichen Leben eliminiren wollte und könnte, das würde für gar mancherlei Menschenklassen materiell und geistig einen empfindlichen Ausfall bedeuten. Die Ausstellungen gehören — von ihrer rein künstlerischen Bedeutung ganz abgesehen, — zum Münchener Sommer, wie die beiden Salons zur Pariser Saison und die Ausstellung der Royal Academy zur Londoner «Season». Die jüngste Generation der Münchener weiss schon nicht mehr, dass man den Glaspalast früher auch zu andern Dingen benützte, dass dort Industrie-, Gartenbau-, Landwirthschafts-, Elektrizitäts-Ausstellungen abgehalten, dass dort in kalten Wintern die Söhne des Vaterlandes in die Geheimnisse des Detailexercirens eingeweiht wurden. Längst sind die Einbauten der Künstlergenossenschaft als

selbstverständlich stehen geblieben; es wird nur mit jedem Jahr immer mehr Licht — kunstvoll abgeblendet und an Regentagen kann man sich in manchen von den düstern Gelassen des Glaspalastes wirklich kaum mehr zurecht finden, geschweige denn Bilder dort ansehen.

Diese Bevorzugung des Halbdunkels geht ja wohl zumeist auf Anregungen Lenbach's zurück, der selbst bei Seitenlicht malt und bei Seitenlicht ausstellt. Für Kunstwerke, die in der Lichtfülle moderner Malerwerkstätten entstanden sind, ist aber das, was den altmeisterlichen, tiefgetönten Bildnissen des Münchener Malerfürsten noch ganz besonders magischen Reiz leiht, oft recht schädlich. Und schädlich wäre es auch, wenn diese dämmerigen Ausstellungsräume weitere Kreise unserer Künstlerschaft dazu verleiten würden, mit der unsicheren und diskreten Beleuchtung, die ihre Bilder hier im Sommer finden, mehr als billig zu rechnen. Der berühmte Galerieton, mit dem sich so prächtig allerhand Unzulänglichkeiten in Zeichnung und Modellirung, allerhand Bequemlichkeiten im coloristischen Studium bemänteln lassen, ist doch nur da erlaubt, wo eine so starke Persönlichkeit wie die Lenbach's sagt und sagen darf: «So viel gebe ich, nicht mehr und damit ist's genug!» Es ist da in der Kunst, wie im Leben. Wer von einem grossen Herrn nur die Noncholance immitirt und keine innere Vornehmheit besitzt, der wird verzweifelt wenig imponiren. Darum bergen die dunkeln Ausstellungsräume der Münchener Künstlergenossenschaft thatsächlich eine Gefahr. Die unerbittliche Helligkeit, die sonst allenthalben jetzt als Erforderniss für solche Säle gilt, zwingt zweifellos zu stärkerer Selbstzucht.

Franz v. Lenbach hat auch in diesem Jahre wieder den reichen Prunkraum, den er vor zwei Jahren für eine Sammlung alter Meister eingerichtet und mit dem ganzen, ihm eigenen Raffinement in eine ruhig-vornehme Stimmung gesetzt hat, wie im Vorjahre, für seine eigene Ausstellung in Anspruch genommen, eine Ausstellung, die noch erfreulicher ist, als die Lenbachcollektion von 1898. Damals waren neben einigen Perlen allzu viele flüchtige Versuche — und nicht immer voll geglückte Versuche — zu sehen; heuer überwiegen die Perlen weit. Da ist ein Döllinger von fabelhafter Kraft und Plastik der Malerei, ein Redwitz, ein Levy, ein Possart, ein Conterfei des Baron Liphart, ein Mädchenbildniss von berückendem Temperament und der Eleganz eines Reynolds, ein, scheinbar flüchtig gezeichnetes Bildniss der schönen Tänzerin Saharet, das Lenbach's ganze Meisterschaft in der Wiedergabe des sinnlichen Reizes eines Frauengesichts förmlich in concentrirter Form offenbart. Direkt missglückt aber ist ihm das Conterfei der Yvette Guilbert. Das geistreich-herbe, bezaubernd hässliche Gesicht dieser Sappho des Tingeltangels hat die gewisse verallgemeinernde Art, die Lenbach (als Frauenporträtist) liebt, nicht vertragen. Das Gesicht der Guilbert lässt sich nicht übersetzen, so wenig, wie die Lieder, die sie singt; und wie schwer sie zu «treffen» ist, das zeigt sich auch an den Bildnissen, die etliche ihrer Landsleute nach ihr gemalt haben. Lauter Guilbert-Typen, keine Yvette Guilbert.

Die beiden Bismarckbilder, die Lenbach heuer ausstellt, sind gewiss schön und kräftig — zu den besten Bismarcks, welche der Meister geschaffen, zählen sie kaum. Schön als Bilder sind die beiden Porträts freilich, namentlich das, welches den grossen Alten in Uniform zeigt. Aber die bezaubernde Macht, welche aus diesem Antlitz sprach und Jedem, der zum ersten Male dem Fürsten in's Auge sah, überwältigend ergriff — die hat Lenbach schon oft besser und überzeugender festgehalten in der Zeit, da er seine Eindrücke noch an lebendiger Quelle holen konnte.

Von Fritz August von Kaulbach war in dem kleinen, etwas düsteren Kabinet, das im Vorjahre die schöne, fesselnde Sammelausstellung des Künstlers aufgenommen hatte, eine «Bildnissgruppe der k. Prinzessinnen von Coburg» ausgestellt, mässig gross, ein Werk voll Grazie und Eleganz. Mit meisterlichem Geschick hat der Künstler den gemeinsamen Familienzug in diesen schönen, einander so ähnlichen und doch wieder durch feine Unterschiede gekennzeichneten Frauengesichtern festgehalten, von der Aehnlichkeit seiner Bildnisse auch den überzeugend, der seine Vorbilder nicht gesehen hat.

Tini Rupprecht. Anno 1793

Von den Corporationen und Gruppen — es sind nach dem Kataloge ihrer ein volles Dutzend, die mit eigener Jury hier ausstellten — schneidet wohl die Luitpold-Gruppe am glücklichsten ab. Die Ausstellung dieser Vereinigung — für nicht Lokalkundige sei erwähnt, dass sie sich nach dem Münchener Café Luitpold benennt, wo sie gegründet wurde — füllt etwa zwölf Säle mit malerischen Arbeiten, die zum Theile künstlerisch sehr hoch stehen, während der Rest im Durchschnitt nicht unter den Werth respektabelsten Mittelgutes hinabreicht. Das will viel heissen und kann z. B. von der Ausstellung der alten Partei in der Künstlergenossenschaft, der «Collegen» nicht gesagt werden. In diesen Sälen gibt's viele todte Winkel und betrübliche Untermittelmässigkeiten, für die dasbarmherzige Lenbach-Halbdunkel eben recht ist. Ein Vorzug dessen, was die Luitpoldgruppe bietet, ist auch die grosse Mannigfaltigkeit der künstlerischen Temperamente, die uns in ihr entgegentreten. So viel Aussteller, so viel Physiognomien. Jene gewisse Familienähnlichkeit, die uns heute gar oft die Ausstellungen moderner Gruppen und Corporationen monoton erscheinen lässt, ist hier nicht zu finden.

Der Vornehmsten Einer aus diesem Kreis ist Karl Marr, dessen grosses Bild «die Hesperiden» jene klassische Ruhe und Hoheit athmet, die uns an manchen Werken von Watts und Burne Jones entzückt. Dabei ist der deutsche — deutsch dürfen wir Karl Marr ja doch wohl nennen — ist der deutsche Meister frei von jeder präraphaelitischen Stilmanier und die Anmuth der drei goldbraunen Mädchenleiber, die er uns hier schildert, erwächst aus gründlichem und ehrlichem Studium der Natur. Karl Marr's Meisterschaft als Zeichner zeigt sich nicht minder in seinen drei reizvollen Mädchenbildnissen; eine starke und

Ferdinand Leeke. Nebelreigen

sichere Handschrift, die jeden genialthuerischen Trick als unwürdig verschmäht, eine Qualität, die sich nie prahlerisch aufdrängt, weil sie als das Ergebniss tiefgegründeten Könnens selbstverständlich erscheint.

Sehr angenehm überrascht uns dieses Jahr Julius Exter, der früher zu den Coloristen gehörte, welchem die Farbe um der Farbe willen Alles ist, mehr als der geistige Inhalt und die Form, der dann ein paar Jahre suchend weiterschuf, fast in ein akademisches Fahrwasser gerieth, und jetzt fertig vor uns steht, in imponirender Kraft und Frische. Starke, leuchtende Farben, reine Formen, wuchtige und bestimmte Malerei. Vielleicht ist das Bedeutendste von den vier Bildern, die er ausstellt, das Stallbild «Das Jüngstgeborne». In Bezug auf Temperament des Vortrags und Gluth der Farbe hat

V. Welshaupt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Viehheerde auf der Weide

Manuel Wielandt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Insel der Kalipso

R. M. Eichler. Ein Beethovenquartett

dies Thierbild kaum ein Seitenstück im Glaspalast. Nicht ganz klar in ihrem Inhalt, aber prächtig in ihrer Malerei sind die beiden grossen Phantasiestücke «Märchen» und «Der verzauberte Wald». Das Letztere, ein Triptychon, zeigt im linken Flügel die stämmige Figur eines ackernden Burschen, der durch die Schalltrichter der hohlen Hand in den verzaubernden Wald hinein ruft; die äffenden Stimmen, die ihm antworten, sind im rechten Flügelbilde durch fröhliches Nymphenvolk versinnlicht. Das grosse Mittelstück, in phantastischem, geheimnissvollen Farbenspiel gehalten, das allerhand Koboldspuk mehr ahnen lässt, als darstellt, lässt uns ein nacktes junges Weib, auf den Boden liegend, sehen. Sie ist, nach ihren blühenden Farben zu schliessen, wohl nicht todt, wohl aber bewusstlos und bedroht von einer Schlange. Ihre Beziehung zu dem derben Bauernjungen ist ohne Commentar nicht so ohne weiters aus dem Bilde herauszulesen. In dem andern Gemälde «Märchen» geht ebenfalls ein stämmiger Bauernbursche am Ufer eines Teiches dahin, unter dessen grünlichem Spiegel ihm die Nixen nachschwimmen; dabei vergessen sie wohl der gewohnten Vorsicht, denn sie werden den Bewohnern des Dorfes sichtbar, die staunend am Ufer zusammengelaufen sind. Gemalt ist das Alles

Otto Propheter. «Bildniss des Herrn Prof. Ferd. Keller»

überaus flott und frisch, und vielleicht war es gar kein übler Einfall des Dichters, seine Märchen so zu erzählen, dass er den «Hörern» zu rathen übrig lässt. Er fesselt sie dadurch länger, als wenn er Dinge zum Besten gäbe, von deren jedes Kind noch aus der Ammenstube her weiss, «wie sie ausgehen».

Von den beiden Schuster-Woldan ist's dieses Mal der Namens Georg, der das Stärkere leistet. Sein «Largo» ist ebenso trefflich componirt als poesiereich in seiner feinen Dämmerstimmung, ein Bild, dessen geistiger Gehalt so modern ist, dass man die etwas eklektische Malweise, der er sich, gleichwie sein Bruder Raffael, hingibt, darüber ganz vergisst. Die Palette der Beiden ist merkwürdig gleichartig und in ihrer Art von feiner Stimmung und noblem Ton. Zu hoffen ist aber doch, dass diese beiden ideal strebenden und talentvollen Künstler von ihrer jetzigen Malweise, welche den Alten zu viel nachgeht und unfehlbar zur Manier führen muss, zurückkommen und sich selber finden. Ausserdem wird Raffael Schuster auch noch seine eigenartige Vorliebe für überlebensgrosse Köpfe aufgeben müssen, eine Vorliebe, die gerade diesem, zum Frauenmaler geborenen Künstler schädlich ist, und welcher er nur auf Kosten der Anmuth und des Liebreizes seiner Bildnisse fröhnen kann. Zum Besten, was er ausstellt, gehört der schon im Frühjahr hier gesehene duftig gemalte weibliche Akt — welcher Sprachverbesserer schenkt uns ein schöneres Wort für diesen entsetzlichen terminus technicus? — und das zart und lebensvoll gehaltene Bildniss einer Frau v. L. Ein famoses Damenbildniss, das in seiner eleganten Auffassung an englische und schottische Meister der Bildnissmalerei erinnert, stellt Heinrich Knirr aus, ein Künstler, der die letzten Jahre her nur selten etwas, dann aber stets Gutes in die Oeffentlichkeit brachte. Er steht mit seiner kräftigen Charakteristik und breiten, tonigen Malerei mit in der ersten Reihe der Münchener Porträtisten.

Ein Böcklin'sches Motiv behandelt, ohne übrigens in irgend etwas den grossen Schweizer nachzuahmen, Carl Hartmann mit seinen «Nixen». Zwei träge hingestreckte Wasserweiber lagern auf einem Felsen inmitten eines Waldsee's, durch dessen smaragdene Fluth versunkene Bäumstämme heraufschauen. Sommerschwüle liegt über der Gruppe dieser lauernden Nixen, deren schöngemalte Leiber in klug berechnetem Contrast stehen zu den tiefen grünen Tönen des Wassers. Voll Liebenswürdigkeit ist des gleichen Malers «Idylle». In Form und Farbe und Inhalt bekennt sich Alb. Welti

in seiner «Brücke» als Schüler Böcklin's, aber als würdiger Schüler, der den Geist seines Meisters tiefer erfasst hat, als irgend ein Anderer, und ihm auch im Aeusserlichen näher kommt, in der Intimität seiner Schilderung, in der Leuchtkraft seiner Farben. Auf der «Brücke» bewegt sich ein kleiner Hochzeitszug. Trunkene, fröhliche Gäste tanzen voran, das Brautpaar nimmt Abschied von seinen Lieben, für sie ist ein ernster Moment, sie stehen auf der Brücke, die in ein neues Leben führt. Der symbolische Gehalt dieser schlichten Schilderung wirkt so eindringlich und tief, wie eine

Peter Philippi. Winkelweisheit

Gottfried Keller'sche Erzählung. Die Schweiz bringt naturgemäss nicht allzu viele bedeutende künstlerische Individualitäten hervor, wenn sie es aber thut, so sind diese oft merkwürdig kernig und in sich selbst geschlossen, innig und gesund. Albert Welti ist auch eine solche Persönlichkeit, berufen und fähig, einst ein grosses Erbe anzutreten.

Walter Firle tritt uns heuer nur mit einer kleineren Arbeit entgegen, einer «Madonna und die Engel» von geringem Umfang. Um so liebenswürdiger und anziehender ist dafür dies

Werk, das, wie aus einer Kinderseele heraus gesehen, den ganzen poetischen Reiz naiver Gläubigkeit athmet. Dazu prächtige Composition, lebhaftes kräftiges Colorit. Weicher, auch weichlicher ist Adolf Echtler in seiner «Madonna mit dem Christuskinde» und Falkenberg in seiner «Märtyrerin». Eine gewisse keusche Anmuth ist freilich auch diesen beiden Bildern nachzurühmen.

Szenen wildbewegten Kriegslebens haben wiederum in Franz Roubaud und Josef von Brandt ihre bewährten Schilderer gefunden. Der Letztere geht mit seinem Reitergefecht an Toll kühnheit der Bewegung fast noch über alles bisher Gebotene hinaus. Roubaud offenbart in seinem «Letzten Kampf bei Satonich» (Aus dem kaukasischen Kriege) sein ganzes lebhaftes Wesen als Schlachtenschilderer; von feineren malerischen Qualitäten ist aber wohl sein «Morgen nach der Schlacht» mit seiner grauen, duftigen Dämmerstimmung und seiner fast unheimlichen Ruhe.

Humorvoll und pikant als Maler feuchtfroher Typen bleibt Edmund Harburger, in diesem Jahr, wie immer. Seine Lustigkeit und überlegene Lebensfreude ist echt und darum sind es die Figuren auch, welche er mit diesen Eigenschaften beseelt, so oft er auch im Allgemeinen jene Typen wiederholen und bekannte Themen variiren mag. Aehnlich ist es mit Alphons Spring's liebevoll beobachteten Schiffergestalten, die uns mit intimer Vertraulichkeit ansprechen.

Voll lachenden Uebermuthes ist der junge Maler Heinrich Froitzheim in seiner «Eva», einem Bildchen von gesunder Sinnlichkeit, die weitab liegt von allem Lüsternen. Der talentvolle Josef Matiegzek hat in seinen «Weisen aus dem Morgenlande», denen gewisse technische Feinheiten gewiss nicht abgesprochen werden können, keinen recht guten Griff gethan: keine Madonna, kein Jesus, keine Weisen! Uhde's Madonnen, auch wenn er sie als arme Taglöhnersfrauen erscheinen lässt, sprechen immer zu unserem Herzen, sie treten uns menschlich nahe und sind von der stillen Hoheit des Leidens und der Mutterschaft verklärt. Aber diese Mutter mit dem Kinde hat uns weiter nichts zu sagen — hätte uns vielleicht mehr zu sagen, wenn der Titel und die Zuthat der exotischen Figuren nicht etwas aus der Sache machen wollte, was nicht in ihr liegt. Matiegzek hat schon so Treffliches geleistet und so starke Talentproben gegeben, dass es betrüblich wäre, ihn durch Aeusserlichkeiten und technische Raffinements auf falsche Wege gerathen zu sehen. Er gehört zu denen, die erst einmal gründlich vergessen müssen, was sie an Nebensächlichem und anderen Dingen, die abziehen von den grossen Hauptzielen der Kunst, auf der Akademie gelernt haben.

Paul Segisser. Der Tod macht alles gleich

Zwei tüchtige Porträtisten besitzt diese Künstlergruppe in dem jungen Walter Thor und Kurt Rüger. Der Erstere tritt mit einer Serie interessant, aber einfach und solide gemalter Männerköpfe — darunter der Hugo Bürgel's — hervor, der Letztere mit zwei

Elise Goebeler. Elegie

flotten Frauenbildnissen, dem seiner Schwester und dem eines Fräuleins A. P. Es mag diesem wohl ein wenig an Plastik und Leuchtkraft des Fleisches fehlen, aber das Ganze ist jedenfalls kühn und mit sicherer Bewältigung des grossen Formates gemalt. Max Christian Baer variirt in seinem Bilde «am Fischtrog» wieder sein Lieblingsmotiv, Stillleben mit lebensgrosser Staffage; eine tüchtige, naturfrische Arbeit, die dem «todten», wie dem «lebendigen» Theil der Aufgabe gleich gut gerecht wird. Durch Güte der Arbeit und Liebenswürdigkeit der Auffassung zeichnet sich E. Beck's Familienidyll «Die Freunde» aus — wohl eine Porträtgruppe! —

Einen der ersten Plätze unter den Vertretern des «Genres» nimmt Ernst Thallmaier ein, der sich in seinem «Adagio» — eine am Klavier sitzende Frau in dämmerigem Zimmer — ebenso sehr durch Feinheit und Weichheit des Tons auszeichnet, wie in einem anderen Bilde «letzte Sonnenstrahlen» — ein Husar aus der Zeit der Befreiungskriege lustwandelt mit seinem Liebchen — durch Kraft und leuchtende Farbe. Paul W. Ehrhardt bringt ein erstaunlich zart und luftig gehaltenes Interieur, mit einer schwarzgekleideten Dame auf rothem Stuhl, ein Werk, dessen sich auch einer der grossen dänischen Virtuosen der Interieurmalerei, etwa ein Viggo Johannsen nicht zu schämen hätte. Ein Genremaler von eigenartig kräftigem Vortrag und vollsaftigem Colorit ist Paul Meyer-Mainz. Auf dem einen

seiner Bilder sehen wir — er nennt die Szene «ein neuer Paris» — einen stattlichen Cleriker der Rokokozeit beim Barbier; der fromme Mann überlegt schmunzelnd, welcher von drei Schönen er den Apfel reichen soll. «Vorzimmertoilette» stellt einen armen Teufel im Vorzimmer eines hohen Herrn dar, beschäftigt, seinem äusseren Menschen im lichten Augenblicke noch einige wirksame Retouchen zu verleihen. Von Pius Ferdinand Messerschmitt's gemüthvollen und behaglichen Schilderungen des Kleinstadtwesens, auf denen der gelbe Postwagen und der «Schwager» selten fehlen, sei besonders «die Poststation» rühmend hervorgehoben. Der Künstler hat in den letzten Jahren an malerischer Breite des Vortrags und Tiefe der Farbengebung bedeutend gewonnen, und seine Schilderungen aus einer «langsameren» Zeit, die in so schroffem Gegensatze steht zu unserm fluthenden, hastenden Leben im Zeichen des Verkehrs, sind gegenständlich von hohem Reiz. Ein Spezialist, der seine Spezialität nicht gedankenlos und geschäftsmässig betreibt, sondern liebevoll in ihr aufgeht!

Fritz Erler. Bildniss einer Dame in Schwarz

Nicht ganz so erfreulich ist Georg Jakobides' im Format viel zu grosse Kinderstubenszene. Seit bald zwei Dezennien malt der Künstler diese lachenden und weinenden Kinder, die gewaschen werden oder nach Spielzeug und Aepfel haschen, malt sie mit runzeligen Grossvätern und Grossmüttern, fast immer lebensgross, — aber seit Jakobides' erstem Erfolge mit einem solchen Sujet ist die künstlerische Qualität dieser Wiederholungen nicht gestiegen. Das kommt davon, dass Einer seine Spezialität allzueng begrenzt. Toby Rosenthal wiederholt in seiner Familienszene mit dem heimkehrenden Schiffsjungen in der Idee schon früher Gebotenes und zeigt dabei die bekannte geschickte malerische Arbeit und liebenswürdige Menschenschilderung. Löwith will in seinen Miniaturen weniger scharf charakterisiren, als durch virtuose Kleinarbeit glänzen, und das gelingt ihm auch. Nonnenbruch's Bacchantin, die «nach dem Tanze» erhitzt und mit gerötheten Wangen ausruht, ist wohl hübsch und sauber gemalt — ein Bischen mehr Temperament aber wäre dieser dunkellockigen Priesterin der Freude immerhin zu wünschen. Derb und kräftig, wie immer, greift Louis Corinth in seinen «Hexen» zu, einem Bild, dessen frischer, kerniger Realismus den Beschauer packt, wenn auch der Vorgang ihm dunkel bleibt. Wir sehen unter verschiedenen, mit Humor charakterisirten alten Damen aus der Zahl der unteren Zehntausend ein dralles junges Weib, das eben seine Ballkleider abgestreift und seine Larve abge-

worfen hat und äusserst vergnügt, aber ohne jede Spur von satanischem und hexenhaftem Ausdruck gegen den Beschauer herauslacht. Die Scene scheint in einer Art Waschküche zu spielen; was sie aber des Näheren darstellt, ob sich's um die zauberische Verjüngung einer der alten Megären, ob sich's um eine reelle und moderne Kuppelei oder sonst ein aktuelles Hexenwerk handelt, darüber gibt der Maler keinen Aufschluss.

Carl Ziegler. «Bildniss»

Mit bösen Mächten bringt uns auch Jauss in Berührung in seiner «Versuchung» eines Einsiedlers durch eine höllische Huldin. Aber das Bild, das, einfach als Malerei genommen, durchaus verdienstvoll ist, zeigt zu viel Komik, um ernst zu wirken, und doch zu wenig kräftigen Humor, um uns eine gewollte humoristische Auffassung wahrscheinlich zu machen. Der Mönch, dem da die Sünde in ihrer verführerischsten Gestalt erscheint, schmunzelt denn doch gar zu vergnüglich; das ist nicht der Asket, der sich in die Disteln und Dörner wirft, um den Anfechtungen des Fleisches zu begegnen.

In Philipp Otto Schaefer's «Kampf», den Menschen und Kentauren anscheinend um ein Weib führen, stehen Wollen und Können noch nicht ganz im Einklang. Diese tolle Bewegung, dieses Gewirr nackter Leiber, die über einander stürmen und stürzen, das Alles vermag nur eine ausgereiftere Kunst malerisch zu beherrschen und räumlich zusammen zu bringen. Wir sehen heuer im Glaspalast wieder verschiedene Versuche, derartige Szenen in grossem Formate zu bewältigen, so auch in anderen Abtheilungen, z. B. in Edmund Herger's Riesenbild «Faune auf der Keilerjagd», das an Kühnheit der Bewegung und tollem Dahinstürmen der Figuren nichts zu wünschen übrig lässt, und in Leo Meeser's Szene aus dem 5. Gesang von Dante's Hölle, wo die Opfer der bösen Lust, von der Höllenwindsbraut in wildem Sturme fortgerissen, ihre dunklen Klüfte durchkreisen. Die Komposition und Bewegung der aneinander gedrängten Leibermassen verrathen viel Talent und respektables

Können — aber, um der gestellten Aufgabe voll zu genügen, müsste der Maler ein Rubens sein, und ein Rubens ist er nicht.

Georg Papperitz hat nur zwei Arbeiten eingeschickt, ein Damenbildniss und einen edlen, sympathischen weiblichen Studienkopf, der für die Pinakothek angekauft worden ist. Das Thierbild ist in den Sälen dieser Künstlervereinigung nicht sehr reichhaltig vertreten. Mit Auszeichnung zu nennen ist Franz Graessel, der ausschliesslich junge Enten malt, aber eminent malt und in dem Mikrokosmus, den er sich da geschaffen, thatsächlich eine Welt von künstlerischen Anregungen findet, wie etwa Julius Adam in seinen Katzen. Edwin Perkuhn schildert mit nicht geringerem Geschick in seinem «Elchwild auf der kurischen Nehrung» die grotesken, man möchte beinahe sagen unwahrscheinlichen Formen dieser aussterbenden Hirschart, die über kurz oder lang der Geschichte angehören wird, wie der Auerochs.

Curt Rüger. Bildniss des Fräulein A. P.

Die Namen der Landschafter aus der Luitpoldgruppe sind zum guten Theil solche, die im Münchener Kunstleben seit Langem sich eines guten Klanges erfreuen. Da die Landschaft hier einen breiten Raum einnimmt, kann dieser Bericht hier nicht jedes Einzelnen, geschweige denn jedes Einzelnen mehr als flüchtig gedenken. Da ist Fritz Baer zu nennen mit seiner derbfrischen, breiten Malerei, Carola Baer-Matthes, die ihm nur wenig nachsteht an Kraft und Breite der Technik, Karl Palmié, der zum Theil in ganz gewaltigen Formaten, mit eigenartig klarem und überzeugendem, nie aber nüchternem Vortrag die verschiedenartigsten malerischen Motive aus unserer engeren bayrischen Heimath (meist wohl aus Franken) schildert. Ganz besonders Anziehendes finden wir unter seinen Studien und Skizzen, die erkennen lassen, mit welcher Liebe er vor der Natur zu arbeiten pflegt. Höchst Erfreuliches bietet auch Karl Küstner, der sich in wenigen Jahren aus einer fast sklavischen Abhängigkeit von seinem Vorbild, A. Fink, zu einer überraschend freien und grossen Naturanschauung emporgeschwungen hat. Seine Mooslandschaft erinnert im besten Sinne an schottische Meister der Glasgower Schule, sein Thauwettermotiv aus dem Englischen Garten ist ebenso stark poetisch erfasst als malerisch festgehalten. Eine in gleicher Weise rühmliche Entwicklung verrathen die stimmungsvollen Arbeiten Hugo Bürgel's, der ebenfalls mit ausschliesslicher Vorliebe bayrische Landschaftsmotive bearbeitet.

Fr. v Defregger pinx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Der Eifersüchtige

A. Welti phot.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Brücke

Theodor Rocholl. Tscherkessenritt

Der frisch zugreifende, kerngesunde Bössenroth, der Maler des Isarthales *κατ ἐξοχήν*, der farbenfrohe und im Finden praktischer und malerischer Motive glückliche Hans Busse, der feintönige Gilbert v. Canal, Peter Paul Müller, Otto Strützel, Josua v. Gietl, Paul Hey, Ludwig Willroider, Le Suire, Egersdörfer, Raoul Frank, Andersen Lundby, Otto Ubbelohde, H. Urban, C. A. Bauer, Gampert, Delcroix u. A. sie Alle bieten Leistungen von achtunggebietendem Werthe. Originell sind die Oelwischstudien des talentvollen, jungen Walter Geffken, der seinen Malgrund mit einem tiefen, transparenten Ton überzieht und, die Lichter herauswischend und so aus dem Dunklen in's Helle arbeitend, feine und pikante Wirkungen erzielt, die in ihm eine ganz spezielle Begabung für das Fach des Graphikers erkennen lassen. Eine für die Meisten wohl neue und sehr beachtenswerthe Erscheinung unter den Landschaftern der Luitpoldgruppe begrüssen wir in Franz Hoch, der die Natur überraschend gross und einfach sieht und mit breitem, sicherem Pinselstrich, mit satten, vollen Farben malt. Dabei fasst er das Verschiedenartigste mit gleich überlegenem Geiste an — ein Talent von nicht gewöhnlichem Reichthum. Zu den glänzendsten Leistungen auf diesem Gebiete gehört auch Rabending's saftiggrüne Sommerlandschaft mit Bach und Bäumen. Unter den Marinemalern zeichnet

Walter Thor. Bildniss des Herrn Professor Hugo Bürgel

sich ganz besonders Karl Böhme aus; die «Brandung an der Riviera di Levante» kann nur ein Maler so prächtig darstellen, der das Meer mit inniger Hingabe studirt und sich eine aussergewöhnliche technische Fertigkeit erworben hat, meisterhaft sind die gegen die Uferklippen strömenden Wogen bis ins letzte Detail wiedergegeben. Otto Ahrweiler, Kamlah, Wenzel Wirkner seien nicht vergessen; sie reihen sich mit ihren Arbeiten den Genannten würdig an.

Im Saal 45 der Ausstellung hat sich eine kleine Anzahl junger Maler unter der willkürlichen und nicht sehr deutungsfähigen Bezeichnung Gruppe G zu einer geschlossenen Ausstellung vereinigt, die grosse Beachtung verdient. Es sind dies die — auch als Zeichner durchweg schon weiteren Kreisen bekannten — Fritz Erler, Fritz Rhein, Walter Georgi, A. Gröber, Walter Püttner, Adolf Münzer und R. M. Eichler, zum grossen Theile aus der erfolgreichen Höcker-Schule an der Münchener Akademie hervorgegangen. Es weht ein herbfrischer Hauch von Naturfreude und Jugendlichkeit, von frohem und ernstem Streben aus diesen Arbeiten, ein ungestümes Stürmen und Drängen, Wollen und Streben offenbart sich in ihnen. Seltsam! Wer die Leute und ihr künstlerisches Vermögen kennt, für den bedeutet diese kleine Ausstellung — die Arbeiten des wohl nur äusserlich mit dieser Gruppe vereinigten Fritz Erler ausgenommen — durchaus keinen absonderlichen Erfolg. Im Gegentheile, sie können Alle mehr, als sie hier zeigen, sie sind durchweg reifer, als wir sie in diesen Bildern sehen. Es ist beinahe ein Zuviel an Wollen und Kunstbegeisterung, ein Sichnichtgenügenkönnen, was das Eine oder das Andere hat nicht voll gelingen lassen, gewiss aber nicht Selbstzufriedenheit und Flüchtigkeit. So kommt es, dass der Kühlste und Nüchternste der Gruppe, Walter Georgi, verhältnissmässig am besten abschneidet, der Temperamentvollste und Eigenartigste, R. M. Eichler, dagegen namentlich in seinem Hauptbilde «Ein Beethovenquartett», am wenigsten gut. Und doch steckt viel, sehr viel in diesem Bilde, viel Gemüth und nicht wenig Geist. Aber es scheint, dass der Maler — vielleicht durch den Einlieferungstermin gedrängt — sein Bild ausführte, bevor er innerlich damit fertig war. Dass es äusserlich nicht fertig ist, thut wenig zur Sache. Aber es ist unausgegohren, man sieht ihm die Mühen und Sorgen seines Schöpfers an, und so atmet es Nervosität statt der klassischen Ruhe eines Beethovenquartetts. Ein solches Misslingen ist für einen strebenden Künstler freilich oft ein besseres Zeugniss, als das mühelose Gelingen einer Aufgabe, die ihre Ziele auf sicheren, bequemen und begangenen Wegen aufstellt. Walter Georgi hat einen Parkweiher mit blühenden Kastanien gemalt.

Auf der Marmoreinfassung des spiegelnden Wassers sitzt ein Nixlein im Baumschatten. Ueber dem Ganzen die Mittagsgespensterstimmung, die verlassenen Gärten oft so seltsam schauerlichen Reiz verleiht. Eine Abendstimmung mit virtuos gemalten Wasser zeigt Georgi in seinem eigentlichsten Elemente, der treuen, unmittelbaren Wiedergabe der Natur ohne Beiwerk und Symbolik. «Ein Faustgedanke» nennt Adolf Münzer sein grosses Bild: ein junger Mann vom Typus eines jungen angelsächsischen Gentleman, der einen Todtenschädel in Händen hält, steht neben einer nackten Frauengestalt; sie schaut mit sündhaften Blicken zu ihm herüber. Der weibliche Akt ist vorzüglich gemalt, besser

Leo Meeser. Dantes Hölle 5. Gesang

vielleicht ist kein anderer von einem deutschen Maler herrührender Akt im Glaspalast; das Ganze ist in Ton und Farbe trefflich zusammengehalten, nicht minder gut ist der Ausdruck der Frau Sünde gelungen — aber der «Faustgedanke»? — den wird Keiner so leicht herauskriegen und der erste Faustgedanke, den das Bild im Beschauer weckt, ist der Wunsch: «Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen».

Nicht viel klarer ist Walter Püttner's «Ballade»: ein schlummerndes, schönes Weib, dem der Tod sich naht, und über dem ein geheimnissvoller Raubvogel lauert. Aber der allgemeine und weniger anspruchsvolle Titel gestatten es dem Künstler wohl, dunkel zu bleiben und Räthsel aufzugeben. Was er als Maler dabei geleistet hat, ist hohen Lobes werth, nicht minder seine markigen Studien aus alten Burgen

und das ergreifende Stück: «In meinem Reiche ist es kühl und schattig». Hier ladet der Tod im Schatten eines dämmerigen pittoresken Kirchhofes die Vorübergehenden zu kühler Rast. Von Höfer sehen wir in der «Gruppe G» ein elegant gemaltes Kinderbildniss, von Fritz Rhein ein Damenporträt, ausgezeichnet durch jene duftige Weichheit des Tones, ein Sfumato, das auch den Zeichnungen des Künstlers eigen ist.

Ganz für sich steht in dieser Gesellschaft, mit der ihm nur die jugendliche Kraft und das freie, kecke Vorwärtsstreben vereinigen, Fritz Erler. Er hat in Paris gelernt, nicht in München, und als blutjunger Maler dort schon Talentproben geleistet, wie die hier ausgestellte «Spanische Quitarrera». Dies Bild, das durch die merkwürdige, kurze, gedrungene Gestalt des Modells und durch dessen willkürliche, im Atelier zusammengeraffte Bekleidung zuerst wohl manchen Beschauer verblüfft, ist von bewundernswerther Kraft und Wucht der Malerei, der ein erfolgreiches Studium eines Velasquez und anderer grosser «Veristen» verräth. Nichts von Manier — auch keine Schulmanieren! Wer so anfängt, von dem darf das Höchste erwartet werden. Ein prächtiges Beispiel von Erler's Weiterentwicklung gibt das auch hier reproduzirte Bildniss einer jungen Dame. Es ist um ein Wesentliches moderner gehalten, zeigt aber — z. B. in der Zeichnung des lebens- und ausdruckvollen Kopfes — gewiss nicht geringeren Ernst des Studiums. Der originelle in Grau und Rosa gehaltene Hintergrund weist auf eine andere Seite des Talentes von Fritz Erler hin — er ist Einer der führenden Geister unter den jungen Münchener Kunstgewerblern und namentlich im Dekoriren ganzer Räume von seltener Sicherheit des Geschmackes und reicher Erfindungsgabe. Sein, erst jüngst vollendeter Musiksaal im Hause eines Breslauer Mäcens bildet eine starke, höchst bedeutsame Leistung auf diesem Gebiete; in den kunstgewerblichen Räumen der «Secession» hat Erler ebenfalls heuer ein Schlafzimmer und dessen Vorraum in eigenartiger und gelungener Weise mit Möbeln und Wandschmuck ausgestattet.

Vittorio Reggianini. «Il se bât»

Die Werke der übrigen Münchener Künstler, die zur Fahne des Glaspalastes geschworen haben, finden wir heuer untermischt mit den Arbeiten der Ausländer «international» in den verschiedenartigsten Räumen aufgehängt. In allererster Linie fällt da wohl des Nikolaus Gysis «Apotheose der Bavaria» als vornehmes, in Zeichnung und Malerei, in Komposition und Vortrag durchaus bedeutendes Werk in's Auge. Das Bild ist im Auftrage des bayerischen Staates gemalt und trägt stark repräsentativen Charakter: auf einem von Löwen, den Wappenthieren des bayrischen Königshauses, gezogenen Wagen fährt die stolze Bavaria dahin, umschwebt von allen erdenklichen guten Geistern, geleitet von Eros, der die Liebe des Volkes symbolisirt, von den allegorischen Gestalten von Handel, Gewerbe,

P. F. Messerschmidt. Poststation

Kunst und Wissenschaft, Poesie u. s. w. Die Idee ist die denkbar Konventionellste, die Auffassung der Bavaria durch Gysis, der, Hellene durch und durch, statt der gesunden, blutwarmen und lebensfrischen Heldengestalt, wie wir sie uns nach Schwanthaler's mächtigem Erzbild vorstellen, uns eine klassische Huldin mit strengen Zügen und herben Formen vorführt, diese Auffassung ist gewiss anfechtbar — aber das ganze Werk ist so sehr von wahrer Vornehmheit durchdrungen, so edel in allen Linien, so überaus harmonisch im Aufbau und durch die eigenthümlich geistvolle Technik, die Gysis anwandte, so festlich und heiter in seiner Wirkung, dass man die genannten Erwägungen in diesem Bilde nicht mehr als Mängel empfindet. Der Maler hat im Bilde in bisher noch kaum jemals gesehenem Maasse Gold- und Silber- (oder Aluminium) bronce als Farben angewandt, dies aber so geschickt gemacht,

dass der Beschauer des Bildes sich erst bei näherer Betrachtung erklären kann, wie der Künstler dies geheimnissvolle Schimmern und Leuchten erzielt hat. Duftig und strahlend wie ein feierlicher Geisterzug schweben die Gestalten der Gysis'schen Komposition vor unseren Augen vorbei, keine Wesen von Fleisch und Blut vielleicht; aber Wesen von Geist und Seele!

Im gleichen Saale wie Gysis dekoratives Werk ist eine der grössten «Sensationen» — oder eigentlich, gegenständlich genommen, die einzige Sensation — der Ausstellung untergebracht, «Lourdes» von José Garnelo y Alda. Die Zeit dieser grossen Bilder ist ja, Gott sei Dank, im Grossen und Ganzen vorbei, nur die spanischen Meister huldigen noch mit Vorliebe dem Brauch, Zeit und Kunst an Ausstellungsstücke von so riesenhafter Ausdehnung zu verschwenden. Man darf wohl sagen «verschwenden»; denn wenn solche Arbeiten dem Sensationbedürfnisse des Tages genügt haben, fallen sie gar oft, auf einem Speicher zusammengerollt, der Vergessenheit anheim, da sie auch für Museen meist zu gross sind und zu «ephemer» in dem Interesse, das sie wecken. Garnelo's «Lourdes» ist eine fabelhaft figurenreiche, überzeugend natürliche Momentaufnahme des französischen Wunderortes, eine gigantische Illustration zu Zola's Schilderung, mit Dutzenden und aber Dutzenden von trefflich gesehenen Typen, die in klarer, übersichtlicher Komposition geordnet sind. Im Vordergrund charakteristische Gruppen: ein Mann in Landestracht, der sein krankes Kind auf dem Arme trägt und dessen Krücke dazu, ein alter Herr im Rollstuhl, von seiner Tochter und einer barmherzigen Schwester betreut, eine junge Frau im Rollstuhl, der ihr Mann in der üblichen geschliffenen Muschel das «heilkräftige» Wasser reicht. Menschen mit ausgebreiteten Armen in allen Stadien der Verzückung, knieend und stehend, ein Priester, der hochmüthig und mit einem Ausdruck skeptischen Hohnes über die von frommem Wahn gebändigte Menge hinsieht, ein Prediger auf der Kanzel im Hintergrunde und noch weiter zurück im Glanze fabelhafter Lichtermassen die Grotte von Lourdes, prachtvoll und funkelnd, wie das Glanzstück einer Feerie im Theater. Darüber schwebt im Felsen die strahlenumwobene Statuette der Madonna. Der Maler, der zur Bewältigung solcher Aufgabe eines Masses von Können bedurfte, wie es nur wenige heute besitzen, gibt einen klaren, nüchternen Bericht, ohne Für und Wider. Er stimmt nicht zur Andacht, er stimmt nicht zum Hohn, er ergreift, er erschüttert nicht — er interessirt nur. Wer sein Bild besehen hat, der fühlt sich nicht von der Tragikomödie menschlichen Irrens in der Seele gepackt, er fühlt nicht das heilige Mitleid für die Armen im Geiste und am Leibe, die in einem kindlichen Wunderglauben die letzte Rettung suchen vor den Qualen des Siechthums — er hat einfach

F. Pernat. Prof. Hans Petersen

in Erfahrung gebracht, wie es in Lourdes aussieht! Und das ist zu wenig für den Aufwand von so viel Kunst und Mühe. Mit der gleichen Summe von Arbeit und künstlerischem Kapital hätte ein Mann, wie Garnelo, sechs Bilder malen können, die fesselten und erfreuten, erschütterten oder erheiterten, je nach Wunsch — und die auch für die Zukunft mehr als einen Curiositätenwerth besässen.

Frank Kirchbach's «Grablegung Christi» ist schräg gegenüber aufgehängt; die Hauptgruppe, namentlich der Körper des Heilands, ist mit meisterlicher Schärfe und Plastik, wenn auch nicht ohne Härten herausgearbeitet und superb gezeichnet. Auffallend gleichgültig und unkörperlich hat der Künstler die Hintergrundfiguren behandelt. Das Erfreulichste vielleicht, was die ganze Ausstellung der «Collegenschaft» aufzuweisen hat, ist Franz Pernat's Collection von Bildnissen, die, «zum Sprechen» lebendig, einfach und nobel gemalt, ähnlich und liebenswürdig aufgefasst, ein so bedeutendes Vorwärtsschreiten des Malers dokumentiren, wie man es bei einem Künstler in reiferen Jahren nur sehr selten zu sehen bekommt. Neune von Zehnen im Alter Franz Pernat's sind in einem Stadium der Ruhe oder gar des Rückschritts, er hat sich seit einigen wenigen Jahren zu einem erstklassigen Bildnissmaler hinaufgearbeitet, der seinen Frauenbildern ebensoviel sympathischen Liebreiz, als seinen männlichen Porträts kräftige, sichere Charakteristik zu geben versteht. Die Züge der anmuthigen Schauspielerin Ilona Sperr, der Künstler Hans Petersen und Wilhelm Rümann, der Gräfin R., der Frau von K. — diese Alle sind von ihm in der glücklichsten Weise festgehalten, eine angenehme und elegante Bildwirkung ist dabei immer gewahrt. Jedenfalls auch zunächst als Porträt zu betrachten, wenn auch das Ganze durch einen gewissen novellistischen Zug ein ganz besonderes Interesse gewinnt, ist Gussow's «Brautjungfer». Auch sonst finden wir in den Sälen der Münchener Künstler-Genossenschaft und ihrer näheren Freunde noch viele tüchtige, manche hervorragende Bildnisse. Besonders derer von

C. Gussow. Brautjungfer

der Hand Fülöp László's sei gedacht, eines Künstlers, der zur Zeit in Berlin zu den Erfolgreichsten — was weniger sagen will — und zu den Begabtesten — was schon mehr bedeutet — in seinem Fache zählt. Das beste von seinen drei Porträts ist unbestreitbar das des Prinzen A. Hohenlohe, flott, von aristokratischer Eleganz und frei von jeder Pose. Treffliche Porträts sind aber auch die der Freifrau von Stumm und S. K. H. des Grossherzogs von Weimar. Steinthal in Berlin hat die schöne Schauspielerin Jenny Gross gemalt; leider lenkt das in allzu schreiender Farbe mit ganz besonders starker Betonung dargestellte orangegelbe Sammtkleid die Blicke des Beschauers so sehr auf sich, dass dieser darüber beinahe den gut gearbeiteten Kopf übersieht; und einen grösseren «taktischen Fehler» kann ein Porträtist kaum begehen, als den, durch Nebensachen von der Hauptsache, dem Menschengesicht, abzuziehen. Man sehe der genialen Holländerin Therese Schwartze prächtiges Damenbildniss in schwarzem Kleide dagegen an; die Gemalte gehört gewiss zur vornehmen Welt, aber, so gut und elegant sie in ihrer Einfachheit gekleidet ist, wir erfahren ihre Vornehmheit zunächst aus ihren feingeschnittenen Zügen und nicht aus einer kostspieligen Toilette. Eines der schönsten Kinderporträts der Ausstellung, ein lesendes Mädchen, rührt gleichfalls von einer Dame, Frieda Winshausen in Berlin, her, und eine andere Malerin hat mit kräftiger Hand und bemerkenswerthem Naturstudium das Pleinairbildniss zweier Damen, Mutter und Tochter im Grünen, geschaffen. Von bestrickender Drolerie ist Paul Nauen's lebensgrosses Conterfei eines rothgekleideten, blonden Baby, das eben seine ersten Schritte versucht; von gleicher Hand ein Herrenbildniss von schöner Qualität der Malerei und jener gewissen Bestimmtheit der Charakterisirung, die uns zu der Ueberzeugung zwingt: «Das muss ähnlich sein!» Bemerkenswerth sind ferner die zwei Damenbildnisse von Wilhelm Räuber, der auch eine fein durchgeführte Raubritterszene in kleinerem Formate ausgestellt hat, der breit und kräftig hingesetzte, stark farbige Frauenkopf von Stefan Popescu, Karl Knabl's schlicht und wahr vorgetragenes Selbstbildniss, Schäfers «Bildhauer Dasio», die Arbeiten H. Helhoff's (Berlin), Karl Bauer's und Bärenfänger's. Franz Kozics gibt Proben davon, mit welchem Geschick und künstlerischem Geschmack er sich die fast verschollene Technik der Miniaturmalerei auf Elfenbein — eine Technik, die meist nur mehr zum Antikenfälschen betrieben wird — wieder angeeignet hat. Tini Rupprecht wirkt ganz ähnlich mit ihrer niedlichen «Holländerin» und einem hübschen Frauenkopf von seltsam pikantem, ein wenig dekadentem und müdem Ausdruck, der fast als Typus gelten kann für die Sphynx der Salons am Ende unseres Jahrhunderts, von der gleichen jungen Malerin stammt ein, coloristisch sehr reizvoller Mädchenkopf in grossem Hut. Ein lustiges Kinder-Masken-Bildniss, einen kleinen Pierrot, hat Alexander Fuks, eine flotte Karnevalsszene, die pikant ist, ohne dekadent zu sein, und ein

Hermann Knopf. Hexenzeichen

Carl Hartmann pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Nixen

Hans Petersen pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sonntagsandacht auf hoher See

Karl Küstner. Letzter Schnee

gesund sinnlichem Realismus eine stürmische Attake auf ein paar rothe Frauenlippen darstellt, hat Paul Hoeltz gemalt.

Das Bauernbild findet durch die bekannten Spezialisten dieses Faches reiche Vertretung, und nicht weniger als drei Maler haben dabei das Thema der Eifersucht variirt. Meister Defregger ist der eine. Er führt uns in ein ländliches Wirthshaus, wo ein hochgewachsener Bursche mit allen Zeichen der Wuth sein trutziges «Deandl» zur Rede stellt. Sie hat offenbar — wenigstens für seinen Geschmack — nebenan auf dem Tanzboden ein wenig zu stark geflirtet. Emma von Müller bringt gleichfalls eine Wirthshausszene: Ein Mädel, das mit seinem Burschen im Wirthshaus sitzt, blickt finster und verdrossen darein, während ihr Liebster der hübschen Kellnerin sein Glas bringt. Und wieder anders Emil Rau: auf seinem Bilde ist eine Gesellschaft in gemüthlicher Almhütte zugekehrt und ein «Herrischer», in Gebirgstracht freilich, macht der Sennerin den Hof, von ihrem Schatz, einem Holzknecht, finster betrachtet. Ein sonniges Stückchen alpinen Sonntagsfriedens gibt uns der Maler in seinem «Almenrausch und Edelweiss» und zeigt sich dabei als der liebenswürdige, wenn auch ein Bischen allzu optimistische Schilderer unserer «Bergler», als der er bekannt ist. Wie bei ihm, ist auch auf Johannes Prölss' Bildern hie und da des süssen Lachens gar viel, fehlt auch hier manchmal der Zug gesunder und ursprünglicher Herbheit, den ein Defregger z. B. auch seinen hübschesten Tyrolermädchen immer aufprägt. Mathias Schmidt gibt seinen Bauernbildern gern eine romantische und dramatische Nuance; heuer führt er uns ein junges Weib vor, dessen Kind ein riesiger Raubvogel eben in die Lüfte entführt hat. Wir sehen in schwindelnder Höhe den «Räuber der Lüfte» mit seiner Beute. Die Art, wie die beschwingte Bestie den Säugling entführt, ist leider nicht ganz ohne ungewollte Komik und erinnert ein wenig an den übermüthigen Humor, mit dem Rembrandt seine Entführung des Ganymed ausgestattet hat. Darum greift uns der Schmerz der ihres Lieblings beraubten Mutter auch nicht allzusehr an's Herz. Auch Hugo Kaufmann, Theodor Schmidt, Thomas Riss, Kotschenreiter, K. Grob, Th. Kleehaas und noch manche Andere zeichnen sich als Schilderer ländlichen Lebens — das sich bei all' diesen Malern meist im bayerischen Oberlande abspielt, aus.

Ein Bauernbild von wesentlich anderem Gepräge gibt Otto Seitz in seinen «Falschspielern» zum Besten, eine Wirthshausszene im Stil der alten Niederländer, mit Typen, wie sie ein Bauern-

brueghel, ein Teniers oder Ostade vorzuführen liebten. Viel Humor, viel feine Zeichenkunst und ein mit inniger Liebe betriebenes Studium der Alten stecken in diesem Bild.

Die alte Münchener Spezialität, das Costümbild, fehlt natürlich auch dieses Jahr nicht im Glaspalaste. Da verblüfft Franz Simm wieder mit seinen Empirefiguren das Publikum durch die unendlich subtile Detailarbeit seiner Malerei, der die Maschen eines Damenstrumpfes ebenso wichtig sind, wie die Gesichter seiner Hauptfiguren — die Titel seiner Bilder lauten « Malstunde » und « Unterbrochene Lektüre » —, Marie Simm hat ein allerliebstes dralles Weibchen aus gleicher Zeit « beim Tischdecken » conterfeit, Schivert Kriegsleute des 17. Jahrhunderts beim Vertheilen der Beute. Ein Costümstück mit intim beobachtetem Interieur ist Max Gaisser's « Beim Advokaten », dessen Figuren ebenfalls dem Jahrhundert Wallenstein's angehören. Leopold Schmutzler bringt eine seiner eleganten Tanzstundenszenen mit hübschen, warmblütigen Mädchengestalten — leider auch er mit einem Zuviel an Lächeln und Grazie, an schimmernden Stoffen und funkelnder Vergoldung. Sein « Jagdstillleben » — eine schöne nackte Nymphe mit todtem Hirsch — steht wohl künstlerisch noch höher,. aber auch ihm wäre etwas mehr Kraft und weniger Süssigkeit zu wünschen. Wie gut der Maler schneidige, flotte Malweise mit Anmuth und Zierlichkeit zu verbinden weiss, wenn er will, hat er ja vor zwei Jahren in seinem lebensgrossen Maskenterzett, das damals einen der Haupterfolge der Glaspalastausstellung darstellte, bewiesen. Ein Stück seltsamer Historie bietet Hermann Knopf in seinem « Hexenzeichen ». Das Werk behandelt den Augenblick, da von den Folterknechten der Hexenrichter ein armes, entkleidetes Weib daraufhin geprüft wird, ob ein auf ihrem Rücken gefundenes Mal gegen einen Stich empfindlich sei; war's doch eine für die wahnwitzigen Richter der Inquisition als feststehend betrachtete Ansicht, dass die Unempfindlichkeit einer solchen gezeichneten Stelle ein Bündniss mit dem Bösen untrüglich bewiese. Mit eigenartiger Realistik, drastisch, ohne unkünstlerisch zu werden, hat Knopf diese Szene erfasst, und jedenfalls damit eines der gegenständlich am meisten bemerkten Bilder der Ausstellung geschaffen. Von starker Wirkung in ihrem reichen rothen Gewande ist F. M. Bredt's « Heilige Helena », wenn man sich auch die heilige Helena ein wenig anders vorstellen mag, lustig und

E. Harburger. Niederbayerische Bauern

Paul Meyer-Mainz. Ein neuer Paris

elegant gemacht des gleichen Malers «Susannchen», eine heitere Variante des tausendmal gemalten und jedesmal wieder anders erfassten Themas von der keuschen alttestamentarischen Frau im Bade und ihren ungeladenen Zuschauern. Fritz Martin's «Liebesorakel» gehört zu den jetzt so beliebten und zu den schlanken Chippendaelmöbeln so wohl passenden Empirebildern, hält sich aber in seiner Malerei glücklich frei von der in diesem Genre so viel angetroffenen Glätte und Geziertheit, trotzdem es da gewiss nicht an lächelnden Schönen fehlt.

Hier sei auch des etwas theatralischen Sensationsbildes von Viktorio Reggianini gedacht, das den Titel «Il se bât» führt. «Er schlägt sich» — und sie, die schöne Sünderin, um derenwillen vielleicht eben ein blühendes Menschenleben ausgelöscht wird, erwartet verzweifelnd zu Hause den Ausgang des Zweikampfes — in einem wunderschönen weissen Atlaskleide, das, auch wunderschön gemalt, den Schwerpunkt des ganzen Bildes darstellt. Das Bild mit seinen starken Accenten seinem übertriebenen Aufwand an Raum und Wirkungen ist echt italienisch, aber — trotz aller technischen Vorzüge nicht gerade im besten Sinn! Des gleichen Künstlers «Erinnerungen» — eine schöne Frau mit glänzenden Augen geniesst auf ihrem Lager beim Schein der Nachtlampe genossene Freuden im Geiste noch einmal — wird uns ebenfalls durch das Hineintragen eines unkünstlerischen, weil unreinen Elementes verleidet. Ein feiner empfindender Mensch kann diese Art von Malerei für Junggesellen eben nicht ganz ohne ein Gefühl der Beschämung betrachten. Ein tüchtiger Könner ist Reggianini aber ohne Zweifel!

In seinem besten Können zeigt sich Fritz Stahl mit seinem «Blumencorso in Paris». Dicht aneinander gedrängt rollen die Wagen durch's «Bois» mit ihrer duftenden Last von Garten- und

Menschenblumen. Die Letzteren gehören freilich zum guten Theile zu den « fleurs du mal », wenigstens die beiden Dämchen im vordersten Wagen mit ihren überchicen Toiletten, ihren geschminkten, müden und doch lüsternen Gesichtern sind echte Vertreterinnen der Pariser Halbwelt eleganteren Stiles. Superb gemacht sind die Lilien, mit welchen der Wagen der beiden schönen Sünderinnen geschmückt ist — im Blumenmalen hat ja Fritz Stahl immer ganz besondere Meisterschaft an den Tag gelegt, und er zeigt sie auch in seinem kleineren Bild « Rosenzeit », auf dem eine Dame — ebenfalls eine Vollblutpariserin — sich an dem Duft blühender Rosen ergötzt. Gut germanisch und von einer Anmuth, die warm an's Herz rührt, ist der Frauentypus, den uns Elise Göbeler in ihrer Geigerin vorführt, in duftig weicher und dabei sehr bestimmter Malweise, die Stimmung einer « Elegie », wie der Titel ihres Bildes lautet, auch in Ton und Farbe wohl errathend. Gesund und frisch in ihrer drallen Schönheit stellt die gleiche Malerin « eine Mutter » dar.

Eduard Niczky in seiner « Frühlingslust » und Hermann Koch in seinem « Pfänderspiel » bleiben ihrer alten Spezialität, schöne Mädchen zu malen, treu, und jeder von ihnen gibt deren einen ganzen Schwarm, von heiter grüner Frühlingslandschaft umlacht. Alfred Seifert hat sich in seinem « Morgenroth » die rosenfingrige Eos zum Gegenstand genommen, die in strahlender Anmuth auf sanft erglühenden Wölkchen emporschwebt. « Ein Traum » nennt Angelo de Courten sein Bild. Der Träumer ist ein Schäfer in grünem Haag, und was der Traum dem Schäfer bringt, das ist ein schlankes Königskind in goldschimmerndem Kleide, ein Krönlein auf dem edlen Haupt. Unweit davon hängt Curt Stövings « Tanzlied », ein grosses Panneau mit zahlreichen Frauengestalten, die in einem Haine Arkadiens sich bewegen. Die Hauptfigur der zitherspielenden Schönen ist von wenig glücklicher Bewegung und steht seltsam hart in der Landschaft; überhaupt besitzt dieses erste grosse Bild Stöving's, das wir hier sehen, nicht den Reiz jener kleineren Arbeiten, meist Porträts, die ihn seinerzeit als intim beobachtenden, fein empfindenden Künstler gar vortheilhaft einführten.

Josef Sauer widmet sein Triptychon « Anatomie » einem Thema, das nicht dankbar ist, da ein Grösserer, Gabriel Max, denselben Gedanken schon mit wahrhaft klassischer Meisterschaft behandelt hat. Schönes Talent verräth aber die Schilderung des düstern Anatomen an der weiblichen Leiche immerhin und mit Geist und Geschmack sind die Seitenflügel behandelt, melancholische Stimmungslandschaften aus der Dämmerstunde. Gleiches Schicksal widerfährt Alois Roth mit seiner stigmatisirten Kranken — « Trost » tauft der Maler das Bild. Auch dieses Motiv hat Gabriel Max bekanntlich zu einem seiner feinsten Werke verwerthet und es gehört zu einem Gebiete künstlerischer Vorwürfe, auf dem er alleiniger und unbestrittener Herr und Meister ist. Von viel günstigerer Seite zeigt der Maler Alois Roth seine « ruhende Frau »; in Wahrheit ist es eine mit rühmlicher Intimität und trefflichem Formenverständniss durchgearbeitete Aktstudie. Von « Ruhe » wird diese Frau, deren Kopf so tief herabhängt, wenig verspüren. Auch A. Detro zeigt in seinem weiblichen Halbakt, dass er den menschlichen Körper treulich studirt hat.

Markus Grönvold's ernste Kunst ist durch drei Proben in dieser Ausstellung repräsentirt, Bilder, deren seelischer Gehalt stark zu fesseln vermag, wenn sie auch in malerischer Beziehung ein wenig trocken erscheinen. Das Umfangreichste zeigt « Christus und seine Mutter », die hier einmal

logisch als alternde Matrone aufgefasst ist, im Gespräch, das Kleinste eine andere Mutter in orientalischem Gewande, die ihrem lächelnden Säugling spielend einen blühenden Zweig reicht. Auch dieser anmuthigen Schilderung liegt wohl eine Art von «Madonnenidee» zu Grunde, wie eben jedem tiefer empfundenen Kunstwerk, das Mutterglück oder Mutterschmerz zum Gegenstande hat. Auch eine Gruppe «spielende Jugend am Seeufer» hat Grönvold gemalt; die Mutter oder ältere Schwester ruht mit dem Ausdrucke melancholischen Träumens im Kahn, während die Anderen in der Abendkühle sich vergnügen. — Von Ernst Zimmermann ist ein «Josef mit dem Jesusknaben» zu sehen und ein weit kräftiger gemaltes Kürbisstillleben mit Figur. «Himmlisches Wiedersehen» nennt Josef Herterich ein wenig umfangreiches Bild von nicht gewöhnlichen malerischen Qualitäten, das eine Reihe seliger Gestalten mit ungeheuchelter Innigkeit und naiver Anmuth schildert. Schade, dass dieser Künstler uns so selten eine Arbeit von seiner Hand sehen lässt!

E. Keck. Drei Freunde

Ein Gruppenbildniss von R. Wimmer—Fraunhofer, der in seiner Werkstatt Freunden die Wunder des Prisma's vor Augen führt, — ist schon länger vortheilhaft bekannt. Im gleichen Raume mit diesem Bilde hängt Harry Jochmus' kolossales — viel zu kolossales — «Begräbniss am Niederrhein bei einer Ueberschwemmung». Hätte der Künstler die Sache auf einer Fläche dargestellt, die nur ein Viertel dieser Grösse hätte — vielleicht wäre ihm ein schöner Erfolg bescheert gewesen; viele tüchtig gemalte Einzelheiten weisen darauf hin. Aber dieser Riesenleinwand mit lebensgrossen Häusern und Kähnen und vielen lebensgrossen Menschen vermochte der Maler denn doch nicht ganz Herr zu werden; das Bild weist zu viele todte und leere Stellen auf. Einem ähnlichen Schicksal verfällt des Weimaraners Eugen Urban «Waggon IV. Klasse»; die vielen Figuren in diesem Waggon sind mit einer verblüffenden, allerdings oft an Brutalität grenzenden Naturwahrheit geschildert; er ist ein Künstler mit ungewöhnlich scharfen Augen und einem Können, das im Verhältniss steht dazu — in besserem Verhältniss als der Geschmack.

Im allerbuntesten Durcheinander, so international wie möglich sind im Westflügel des Glaspalastes die Säle der Künstlergenossenschaft ausgestattet. Es ist da des Guten wahrlich genug zu sehen, aber in einer Weise, die keinem der Aussteller zum Vortheil und einem gewissenhaften Berichterstatter zur Verzweiflung wird. Prächtige Arbeiten (namentlich unter den Landschaften) gehen dem Auge verloren, anspruchsvolle Mittelmässigkeiten drängen sich ihm auf. Die Jury war wenig wählerisch und so entstand ein Nebeneinander von Gut und Schlecht, das sehr verwirrt; die bisher übliche Trennung nach Nationalitäten vermisst man freilich auch schmerzlich. Sie ist überflüssig bei einer in ihren Zielen einheitlicheren Künstlergruppe, wie bei der «Secession»; hier ist sie geradezu nothwendig. In diesen Sälen fallen zunächst des Belgiers Leon Abry tüchtig gemalte Soldatenbilder in's Auge, die manchmal ein wenig nüchtern sein mögen, immer aber wahr sind; als das Beste davon mag «in Erwartung» gelten. Als malerische Leistung bedeutender und feiner sind noch die Kaffee trinkenden Soldaten von Johannes Heyberg in Rotterdam, ein Bild, das in einem der weltfernsten und dunkelsten Kabinette des Glaspalastes untergebracht ist, aber wohl zu den werthvollsten Arbeiten der ganzen Ausstellung zählt. Hier hängt auch des (durch mehrfache treffliche Werke hier vertretenen) Sorolla y Bastida «Im Laboratorium», gleichfalls an Arbeit eins der Juwele dieses Münchener Salon; nicht weit davon ein Ribot (†) «Fischverkäuferinnen», Cressini's «Et prope et procul», ein Bild, in dem die Figur vom Stillleben erdrückt wird, Lonza's «Prozession im Walde», ein naturtreues, ernstes Werk, die «Andromeda» von Benes Knüpfer, der sich nur hüten muss vor der Gefahr, zu süsslich zu werden, Friedrich Ferdinand Koch's «Feierabend», C. Wentorf's ergreifend gestimmte «Ruhe» am Krankenbette, J. Wilhjelms eigenthümlich trocken gemalte, aber mit seltener Innerlichkeit empfundene «Weinlese», Koester's «Schulausflug», Brasen's Virtuosenstück «In der Brutzeit» — eine Küstenlandschaft mit blendend wahr wiedergegebenem Sonnenuntergang, Hans Dahl's schöne Föhrenlandschaft im Abendschein und andere achtunggebietende Bilder dänischer Maler. Hier finden wir auch, hoch über einer Thür verloren, des jungen Müncheners Alexander Otrey «Damenbildniss», an dem nur ein etwas liebloser Realismus mit einem Zug in's Humoristische auszusetzen ist und Kandler's schlichtes Porträt eines bekannten bayerischen Abgeordneten.

In der liebenswürdigen Familienszene «vor dem Balle» — im Kreise der Lieben wird die letzte Hand an die Toilette der «grossen» ballfähigen Tochter gelegt, während die jüngeren Schwestern bewundernd und ahnungsvoll zusehen, glänzt Ritzberger (Wien) wieder durch seine bekannte Virtuosität in der Wiedergabe des Lampenlichts und im Malen schöner Mädchenköpfe. Auch O. v. Faber du Faur bestätigt in seinen verschiedenen Arbeiten nur seinen alten Ruf; das Reizvollste von dem, was er ausstellt, ist wohl der in ganz kleinen Verhältnissen gemalte «Uebergang über die Beresina», ein Bildchen, das ohne jede spitzpinselige Kleinmalerei ungezählte Figuren im engsten Rahmen zusammendrängt und eine packende Schilderung jener wilden Flucht über den nordischen Strom gibt. Tobler mit seinem feinabgetönten Interieurbild «der Sammler», Eberle mit seinen gemüthvollen Schilderungen des Lebens im ländlichen Jägerhause — auf denen der «Dackel» bekanntlich nie fehlt —, Linderum, Stelzner und Hutschenreuther mit ihren sauber ausgeführten und liebevoll beobachteten Klosterszenen, Kronberger mit seinen kleinen, auffällig plastischen und scharf gezeichneten

ländlichen Typen, Rieger mit seinem charmanten «Lesenden Mädchen» im Kostüm des 17. Jahrhunderts, Beyschlag mit seiner «Madonna» zeigen ebenfalls nur bekannte Vorzüge und Eigenthümlichkeiten in neuen Perlen.

Ueberaus kraftvoll ist Rocholl's «Kosakenritt», ein Werk, das in wilder Bewegung, mit der sich ein höchst schneidiger Vortrag und glühendes Kolorit zu einem prächtigen Ganzen eint, die Entführung eines Weibes durch kaukasische Reiter darstellt. Rocholl ist vielleicht der Temperamentvollste von all' den deutschen Malern, die Reiterstücke zum Gegenstande wählen, ein Künstler, der wohl längst in diesem Fache eines Weltrufes sich erfreute, wäre er nicht in friedlichen Zeiten geboren,

Elise Hedinger. Kupfer

wo die furchtbar malerischen Geschehnisse des männermordenden Kampfes nur vom Hörensagen oder durch das abgeschwächte Spiegelbild friedlicher Truppenübungen kennen zu lernen sind. Auf jeden Fall aber bleibt er der geborene Soldatenmaler!

Frau L. v. Flesch-Brunningen hat die «Frau Sorge» zum Gegenstand ihres wohlgelungenen Bildes gemacht: ein blasses Weib wärmt sich mit ihrem Kinde am Gluthschein des Kamins einer ärmlichen Hütte — und ihm nahe steht die schreckhafte Gestalt der Frau, vor deren tödtlichem Hauche Doktor Faustus erblindet ist. Noch schlichter und einfacher malt Raffaelo Taffuri den Schmerz — «Wehklagen» lautet der Titel seines Bildes, das uns nach Venedig führt. Auf steinernen Stufen kauert ein weinendes Weib, den Kopf in die Hände vergrabend. Hinter ihr öffnet sich die Perspektive

des schmalen Kanals, den der Ponte dei sospiri überspannt — eine Allegorie des Hintergrundes, die wohl in der ganzen gebildeten Welt verstanden wird. O. Piltz stellt ein «Schlüsselblumen» suchendes Kind aus, ein Bild von lieblicher, ansprechender Stimmung, das mit grossem Glück die Wirkung des schwachen, noch etwas wässerigen Frühjahrssonnenlichtes zur Darstellung bringt. Lüben, Carl Lützow, R. Gudden, Alice Boscowits, Landsinger, P. Schmauss, George v. Hösslin, Paul Schad, W. Schade, G. Rössler, H. Rasch, G. Goldberg, W. Gräbhein, Blume-Siebert und noch etliche Andere von den Getreuen der Genossenschaft, deren Aufzählung der knappe Raum nicht gestattet, verdienen durch Genrebilder und Porträts alle gleichfalls einen ehrenvollen Platz in der Chronik dieser Jahresausstellung. Aus der Zahl der mit ihnen ausstellenden Ausländer sei als einer der grössten P. A. Dagnan Bouveret hervorgehoben, dessen «Kunst vor der Natur», eine Muse vor der leeren Leinwand ihrer Staffelei wie eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses, wie eine poesievolle Klage darüber wirkt, dass alles Menschenwerk vor den gewaltigen Räthseln der Natur Stückwerk bleibt, wie alles Menschenwissen. Wenigstens scheint der schmerzlich verzogene Mund und der umflorte Blick dieser Malerei darauf hinzudeuten. Eine «Eva» von Sofie della Valle di Casanova fällt vortheilhaft auf durch ihre neuartige Auffassung und ihr originelles Format.

Figürlich belebte Landschaften bieten uns Ferdinand Leeke, der begeisterte Schilderer alter Sagen und Märchengestalten, mit seinem dichterisch empfundenen «Nebelreigen», Emmy Lischke mit ihrer centaurenbevölkerten Sturmlandschaft und ihrem in Erinnerung an Böcklin geschaffenen «heiligen Hain», Wopfner und Karl Raupp in ihren Chiemseebildern dar. Hans Petersen, der in seinen übrigen Werken, namentlich in der grossen, vom Staate erworbenen Marine das Meer mit seinem Farben- und Wogenspiel als Hauptsache behandelt, schildert in einem Bilde eine «Sonntagsandacht auf hoher See» eine ergreifende Szene aus dem Seemannsleben lebendig und mit glücklichem Griff. Wenglein's «Isarlandschaft», Erich Kubierschky's feine Vorfrühlings- und Herbststimmungen, August Fink's «Herbstabend» und «Im Moose» zeigen die betreffenden Künstler nicht von neuer, wohl aber von ihrer besten Seite. Als hervorragende Landschaften aus diesen Sälen müssen vor Allen genannt werden: Des Ottenseners Karl Rahtjen sonnendurchstrahlter «Frühlingsmorgen im Buchenwald», C. Oesterley's «Heimkehrende Fischer» an romantisch zerklüftetem Ufer, Hans am Ende's «blühende Bäume» und seines Worpsweder Genossen Fritz Overbeck wuchtig gemalter «Eichenhof», Wilhelm Feldmann's poesiedurchdrungenes Dämmerungsbild «Wenn der Nebel steigt», Leo Schönrock's zu starker Wirkung gebrachte «Mondnacht». In gleicher Weise zu loben sind: Horadam's «Am Staffelsee», A. Asmussens «Märzschnee», ein Bild, das unendlich wahr und stimmungsecht wirkt, Philipp Röth's wohl beobachtete Landschaften aus der Umgebung Münchens, die schönen Arbeiten von Eugen Lemppenau, Kuithan, A. Steinbrecht, Egersdörfer, Stäbli, Eilers, Clarita Beyer, Enrique Serra's melancholische Sumpfansichten. Frau Olga Wiesinger-Florian hat einen «blühenden Garten» grösseren Formates geschickt, der sie in ihrem schönsten Können zeigt, männliche Kraft der Pinselführung und frauenhaft zarte Auffassung vereinigend. Von ihrem Landsmann Leopold Rothaug ist ein «Schloss am Meere» zu sehen, eine dekorative Land-

Adam Kunz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Stilleben

Ph. O. Schäfer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kampf

Chr. Baer. «Am Fischtrog»

schaft aus dem Reiche der Phantasie, die mit Geschmack und reicher Vorstellungskraft erfunden, aber ein wenig schwer und hart gemalt ist. Die bekannten Thier- und Jagdmaler sind vollzählig und tüchtig vertreten, so Anton Braith, Otto Gebler, Mali, Schmitzberger, an dessen verschiedenartigen Jagdstücken Laie und Waidmann gleiche Freude haben werden, A. Thiele, Frau Hermine Biedermann-Arendts und Andere.

Aus der Zahl der Stillleben seien nur Einige herausgegriffen, z. B. die verschiedenen Tafeln von Adam Kunz, die von Werken alter Meister kaum wegzukennen sind, die Arbeit H. G. Kricheldorf's, die sich mit Virtuosität in gleichen Bahnen bewegt, ferner die malerisch überaus flott und breit behandelten «Delikatessen» und «Herbstfrüchte» von Natalie Schultheiss» und die ihnen verwandten Darstellungen von Elise Hedinger, namentlich die mit hohem Geschick durchgeführte Zusammenstellung von Kupfergeschirr und Zwiebeln. Ganz besonderes Interesse finden und verdienen die Stillleben und Thierstücke von J. B. Hofner (Schrobenhausen), dessen grosser Landsmann Lenbach an den Bildern mitgearbeitet und ihnen wohl die vornehme, altmeisterliche Wirkung gegeben hat, durch die sie auffallen.

In besonderen Räumen hat die «Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst» ausgestellt und ihre Kollektion weist viel Schönes auf; das Schönste freilich, was wir dort sehen, ist kaum «christliche Kunst» in dem Sinne zu nennen, welcher der Gesellschaft als Zweck und Ende vorschwebt, es sind Bilder, die jeder Kunstfreund an die Wand hängen und geniessen kann, die aber die eigentliche Kirchenmalerei nicht berühren, so Wilhelm v. Diez' wunderbarer «St. Georg» — der Künstler führt uns übrigens auch noch eine höchst lebendige Szene aus napoleonischen Kriegen in seinem Bilde «Schlechtes Quartier» vor; so Leo Samberger's Canisius-Porträt, welches den Ausdruck asketischer Selbstentäusserung bis zur Umheimlichkeit wiedergibt; so Schiestl's und Pfannschmidt's Darstellungen, welche nicht blos den «Reiz der Tafel» alter Kirchenmaler vorzüglich nachahmen, sondern auch ihre liebenswürdige Innerlichkeit besitzen. Starke breite Pinselführung und dementsprechende dekorative Wirkung zeichnet Maria Schnür's «Heilige Barbara» in gelbem Brokatmantel aus; aber der gelbe Mantel ist fast die Hauptsache geworden, nicht die Heilige, während doch bei der religiösen Malerei mehr noch als bei irgend einer andern Sparte dieser Kunst die Forderung

nach Innerlichkeit in allererster Reihe steht. Lieblich und in allen technischen Werthen ein Werk von Rang ist die Barison'sche Madonna mit den Engeln; Gebhard Fugel hat einen «Christus vor dem hohen Rath» gebracht, der namentlich in der Beleuchtung ein vorzügliches Stück malerischer Arbeit darstellt. Anton Stockmann's hübsches, aber in seiner Idee allzu schwärmerisch sentimentales Bild «Vermählung» — eine Himmelsbraut, der das Jesuskind den Trauring reicht — gehört nicht in's Gebiet der kirchlichen Kunst; noch weniger gehört freilich des gleichen Malers «Kain» hieher. Josef Altheimer (Regensburg) folgt in seinen beiden Altarflügelbildern — vier Darstellungen aus dem Leben des Albertus Magnus — mit Geschmack und virtuoser Nachempfindung der Bahn der Gothiker. W. A. Rösler, Feldmann, Feuerstein, in seinen Cartons, vertreten die eigentliche religiöse Malerei würdig, aber auch ohne irgend eine erkennbare reformatorische Nüance. Das liegt nun einmal in der Natur dieses Kunstzweiges, in seiner starren Abhängigkeit von Traditionen und von Persönlichkeiten, welchen diese Traditionen wichtiger sind, als der Geist der Kunst. In kirchlichen Kreisen — und diese bestimmen ja hier für die Maler die Richtung! — gestattet man der Kunst wenig freie Bewegung. Sind doch für alle Heiligen des Kalenders Gewand und Attribute, Gesicht und Pose genau vorgeschrieben und in Büchern festgelegt! Und die Besteller von Altarbildern sehen wohl mehr auf ein ordnungsmässiges getreuliches Festhalten an solchen Vorschriften, als auf eigene Ideen des Malers und nehmen eine gewisse conventionelle Gottseligkeit des Gesichtsausdruckes für erbauliche Andacht. Für die Mehrzahl der Herren sind die trostlosen Produkte der bekannten Fabriken für kirchliche Kunst nicht blos der Bequemlichkeit und Billigkeit halber, sondern auch direkt aus Gründen des Geschmacks willkommener als Aeusserungen freien künstlerischen Geistes.

Ein dankbares Gebiet ist in der religiösen Kunst der Plastik zugewiesen, die mannigfaltigere und reichlichere Aufgaben hier findet und immer fand. Aus den Bildhauerarbeiten für Kirchenzwecke, die im Glaspalast zu sehen sind, seien nur ein paar hervorgehoben: Georg Busch's kostbarer Reliquienschrein und Altar für das Stift in Tepl, aus den edelsten Materialien mit tiefgehendem Verständniss für die Formensprache des romanischen Stils gebildet, ein «Martinus» und eine «Cäcilia» von Ignaz Taschner, ein «Martinus» und ein «Jakobus» von Jakob Bradl und Balthasar Schmit's Modelle zu einem Marienaltar für die Schwabinger Kirche und einem sehr schönen Crucifix für die Bennokirche in München. — —

Die Berliner Künstler haben in drei verschiedenen Abtheilungen ausgestellt: ein Theil ging mit der Münchener Collegenschaft, eine kleine «Gruppe B» hat ihr Extra-Cabinet im Mittelbau und der Verein Berliner Künstler nimmt zwei geräumige Säle im Westtrakt ein. Im Raume der «Gruppe B» finden wir respektable, gute Arbeiten, keine aufregende Persönlichkeit, aber auch keine gleichgültige Marktwaare. Ein hübsches Bildniss einer sitzenden Dame im grünen Kleide rührt von K. Ziegler her; weniger glücklich, weil die Pose der beiden Figuren zu gewollt und gesucht erscheint, wirkt das Doppelbildniss zweier Damen im Garten. Auf eine merkwürdig feste Hand weist Hans Looschen's schnittiges Profilbildniss einer alten Frau hin, ein Bild, das zeigt, wie wenig es der Künstler nöthig hätte, den Spuren eines Andern, nämlich Luwig v. Hofmann's, zu folgen, wie er es in seinen Pastellen «ruhende Hirtin» und «Sommer» thut — übrigens auch Franz Lippisch in dem sonst sehr ansprechenden

Bildchen «die Horen». Ein Bildniss zweier junger Mädchen in Schwarz, das die Gesichter lebendig behandelt, in uns aber begründete Zweifel aufkommen lässt, ob die beiden Damen nach den Regeln der Statik und Perspektive hinreichend «fest» sitzen, ein farbenfrisch und pikant gegebenes Narcissenstillleben von Curt Herrmann, bemerkenswerthe Landschaften von Otto Engel, Carl Langhammer — ein sehr interessanter «Wolkenbruch» — Philipp Frank, Oskar Frenzel, Normann, Max Uth — das sind die hervorstechendsten Arbeiten aus der «Gruppe B». Vielleicht etwas zu wenig für ein geschlossenes Auftreten der Gruppe mit eigener Jury.

In den Sälen des «V. B. K.» finden wir in der Hauptsache bekannte Namen und bekannte Physiognomien. Das Porträtfach ist ziemlich am besten vertreten durch das wundervolle Conterfei eines alten Herrn von Paul Souchay, Max Koner's sicher und ehrlich gemalte Portraits — darunter diese Mal auch zwei hübsche Frauenköpfe —, das Bildniss eines Herrn im Harnisch eines deutschen Ritters von Fritz Greve, ein Kinderbildniss von C. Kiesel u. A.

Paul Hoeltz. Im Carneval

Anton von Werner's «Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager» ist bekannt. Wir haben da ein Bild vor uns, das in jeder Einzelnheit mit ener Correctheit gemalt und gezeichnet, mit jener fast aktenmässigen Treue festgehalten ist, die Werner's hervorstechende Eigenschaften sind. Aber die Composition ist doch wohl zu gemacht, zu absichtlich, um zu ergreifen — und dies Bildniss sollte uns Deutsche eigentlich in tiefster Seele packen. Aber die Mittel, mit denen Werner wirkt, sind zu äusserlich, und das Ganze ist nüchtern, und vielleicht war auch die Idee, die letzten Augenblicke des zusammenbrechenden Greises mit mehr historischer Wahrheit als pietätvoller Liebe darzustellen, nicht gut. Der Mann, der mit der Uhr in der Hand auf den Moment der Auflösung harrt, hat Etwas an sich, was das Gefühl in uns beleidigt, und wenn er zehnmal historisch dargestellt ist, und wenn es zehnmal historisch berechtigt war, dass er die Sekunde feststellte, in der die Seele Wilhelms I. ihre Hülle verliess.

Von fast geheimnissvollem Reiz ist Sophie Koner's «Ein Sonnenstrahl»; diese vor Licht verklärte Kindergestalt — nebenbei ganz ausgezeichnet gemalt — sagt dem Herzen mehr, als das grösste Historienbild. Ernst Hausmann's Triptychon «Ostermorgen» ist, was Beleuchtung und Compostion angeht, nicht uninteressant, aber seltsam eckig in seinen Formen und vielfach nicht zureichend in der Zeichnung. Dammeier's «Feierabend» hält die Mitte zwischen einem liebenswürdigen Familienidyll und einer «Heiligen Familie» mit Mutter, Bambino und dem Zimmermann. Ernst Henseler's «Rückkehr

von der Heuernte» ist schön und wohl gekonnt, wenn auch ein wenig glatt für ein Stück ländlicher Arbeitsmalerei. Sichel's »Melancholie», Carl Becker's «Bravo», Kuhnert's «Löwen» sind Bilder, welche die bekannten Eigenarten ihrer Autoren würdig vertreten. Von den Berliner Landschaftern seien die Marinemaler Hans Bohrdt, dann Felix Possart, Hoenow, Hermann Schnee, Hermann Hendrick, Paul Flickel, Julius Wentscher genannt. Paul Meyerheim brachte ein grosses Vogelbild «Der rothe Araras und seine Gäste», das nicht so ganz jene Pikanterie der Technik besitzt, wie seine kleineren Bilder, und fünfzehn Studien aus dem Orient, voll Leben und Wärme, echte, Meyerheims im besten Sinne.

Zwei Künstler haben in ihren Bildern Gerichtssaalscenen dargestellt, der Berliner Adolf Schlabitz einen «Hochverrathsprocess» und der Düsseldorfer Ferdinand Brütt eine Scene «nach bangen Stunden». Vor beiden Bildern bleibt den Beschauern recht viel zu rathen, ganz besonders aber vor dem Bilde Brütt's, das als Malerei einen sehr vornehmen Rang einnimmt und auch als Menschenschilderung weit über dem Andern steht. Wer aber erfahren will, ab sich's um Verurtheilung oder Freispruch handelt, der muss seiner eigenen Phantasie vertrauen; und ich meine, das ist bei den meisten solchen Gerichtssaalbildern so, wenn der Maler nicht durch ein theatralisch aufgestelltes, naturunwahres Tableau uns jeden Zweifels enthebt. Die Düsseldorfer Freie Vereinigung hat auch im Uebrigen eine Ausstellung von sehr beträchtlichem Durchschnittswerthe; aber frischer und reicher an neuartigen Erscheinungen ist sie wohl sonst erschienen. Zum Besten, was sie bringt, gehören ein kleines Selbstbildniss von Alfred Sohn Rethel, sowie etliche andere Porträts, z. B. die derbkräftig gemalten Bilder Professor Wallots und des Geigers Sauret von Walter Petersen, ein zart getöntes Frauenbild von Robert Boeninger, sowie des Gleichen kreisrunde Gruppe von Mutter und Kind, die Bildnissarbeiten von Th. Funk, Fr. Vezin u. s. w. In der herben Realistik die Ludwig Keller seinen sonst recht talentvoll gemachten Bildnissen gibt, liegt beinahe ein Schein von Uebermuth und Spottlust; er fasst seine Originale nicht gerade von deren vortheilhaftester Seite auf.

Ein Menschendarsteller von ganz eigenem Humor, ein kleinmalender und scharfsehender Humorist, der in gewissem Sinne an Wilhelm Rabe's Erzählungsweise lebhaft erinnert, ist Peter Philippi. Wie wahr sind der auf seiner Bude «büffelnde» Student, seine klatschenden alten Weiber «an der Hausthür» und seine drei köstlichen Philister, die bei einem Glase Bier ihre Winkelweisheit austauschen, echt bis in jede Einzelnheit der spiessbürgerlichen Kleidung, echt in jedem Zuge ihrer Gesichter. Philippi malt mit ungewöhnlicher liebevoller Vertiefung, nicht besonders modern, aber ganz besonders geschickt! Modern durch und durch, aber nicht nur in der Palette, sondern in seiner ganzen Natur- und Weltanschauung ist Otto Heichert, der Maler des Bildes «Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brod essen». Dies Werk ergreift! Ein pflügendes Paar; das Weib ist wie ein Zugthier in den Pflug gespannt, den der Mann durch die magere, dürftige Scholle führt! Man wird selten ein Arbeitsbild sehen, das die Saite heiligen Mitleids so voll erklingen lässt, wie dieses! Von den Landschaften fallen besonders in's Auge: Liesegang's «Allee im Herbst», die in Stimmung und Sujet, aber auch in der Güte der Malerei an Frans Courtens' «Goldregen» erinnert, Carl Becker's «stürmisches Meer», über dem ein vom Wind verschlagener Ballon schwebt, Herger's

harmonisch gestimmte «Dorflandschaft», Ludwig Neuhoff's «Rivierabild» mit dem prächtig gelungenen Wasser, Fritz v. Wille's «Eiffelnest», Nikutowsky's «Dorf im Elsass», Wansleben's «Feierabend».

Auch die «Karlsruher Kunstgenossenschaft» hat ihren eigenen Saal und dieser ist der besten einer im Glaspalaste. Viktor Weishaupt's grosse Thierbilder beherrschen vor Allem den Raum. Der Künstler hat mächtige Schritte nach vorwärts gethan seit seiner Uebersiedelung nach der badischen Hauptstadt und steht nun wohl ebenbürtig neben seinem Rivalen H. Zügel. Mag ihm der Letztere in der rein coloristischen Seite des Malens überlegen sein, als Schilderer der Thierwelt und als grosszügiger Landschafter findet Weishaupt in Deutschland wohl keinen Ueberlegenen. Ob man seinen «pflügenden Ochsen» oder seiner «Viehherde auf der Weide» den Vorzug geben soll, ist schwer zu sagen, beide Bilder verdienen den viel missbrauchten Titel eines Meisterwerks. Paul Segisser's «der Tod macht Alle gleich» ist ein Feldzugsbild von ergreifendem Eindruck: ein sterbender Franzose, dem ein deutscher Soldat und ein Feldgeistlicher in seiner letzten Stunde betreuen. Der Arme stirbt auf kargem Stroh in einer Scheune. Von Herm. Göhler ist unter Anderm ein auffallend dezent und edel gehaltener weiblicher Akt da, von Caspar Ritter mehrere Porträts, darunter ein reizendes Frauenbildniss, Hermann Junker gibt flott und wuchtig hingesetzte lebensgrosse Pferdeköpfe. Eine ganze Anzahl von Porträts, von denen jedenfalls das lebensgrosse Conterfei Ferdinand Keller's mit seinen Hunden das bemerkenswertheste ist, stellt Otto Propheter aus, sichere und kraftvolle Malereien, die durchaus den Eindruck grosser Lebenstreue machen. Von Ferdinand Keller selbst rührt ein markiger Moltkekopf und ein grosses, stark dekoratives Bild «aus Arkadien» her, von Manuel Wielandt eine «Insel der Kalypso», eine poetische Küstenlandschaft, über deren sanft gekräuselten Wassern ganz wunderbarer Glanz liegt. Starke Persönlichkeit spricht aus Wilhelm Nagel's kühn und sicher gemalten Landschaften, von denen namentlich «erster Schnee» und «Sommertag am Rheindamm» hervorgehoben seien. Das letztere Werk mit seinem satten, saftigen Grün und

Alois Stehle. «Lotte»

seiner sonnigen Wirkung wird ein wenig gestört durch den fast komisch erscheinenden Schatten des Malers, der im Bilde sichtbar wird. Von Hellwag sind vortreffliche italienische Landschaften zu sehen.

Noch wäre des Guten und Schönen aus dieser Ausstellung viel zu berichten, dessen Erwähnung an dieser Stelle aber der knapp bemessene Raum leider nicht erlaubt. So enthält der Saal für Aquarelle und Pastelle manches anziehende Werk, die «Associazione degli Aquarellisti Romani» zeigt in vielen Proben ihre bekannte technische Virtuosität, wenn sie auch neben reinen Kunstwerken viel «Waare» zur Schau stellt; der Saal für Handzeichnungen und Werke aller graphischen Techniken — darunter dieses Mal wundervolle farbige Lithographien und Radirungen, namentlich von Franzosen — ist besser beschickt wie je und gäbe allein dem Berichterstatter Stoff für ein Heft dieser Zeitschrift. Viel Vorzügliches bietet die Ausstellung der Bildhauer, und in den zahlreichen, dem modernen Kunsthandwerk gewidmeten Kabineten finden sich Juwele moderner Arbeit und modernen Geschmacks. Daneben freilich auch Verirrungen bis zu monströser Geschmacklosigkeit; es hat eben so Mancher hier, im Bestreben originell zu sein, vollkommen die Direktion verloren. Einzelne Räume sind ganz raffinirt in Stimmung gesetzt, einzelne, wie ein direkt humoristisch wirkender «altegyptischer Raum», der sich ansieht wie eine Dekoration zur «Zauberflöte» oder «Aïda», und ein unmögliches Billiardzimmer geben sehr deutlich die Richtung an, nach der sich der moderne Dekorationsstil nicht entwickeln darf. Einen vollen Triumph aber feiert hier nach allen Richtungen die deutsche und speziell die Münchener Arbeit, die manuelle Geschicklichkeit der Handwerksmeister. In keiner Epoche der deutschen Kultur haben diese technisch Besseres geleistet!

* * *

Bilder aus der Münchener „Secession“

VON

FRED WALTER

Vor etlichen Jahren hätte man noch «aus der Secession» schlechtweg sagen können und wäre verstanden worden. In letzter Zeit haben sich aber in Wien und in Berlin und Düsseldorf ebenfalls Gruppen von den alten Künstlervereinigungen abgelöst, um unabhängig ihren künstlerischen Zielen nachzugehen. Die Münchener «Secession» ist nicht mehr die «Secession an sich». Aber sie ist in künstlerischem Sinne noch, was sie war, und ihre Ausstellungen haben sich ihren alten Ruf, kein Werk aus den unteren Schichten der Mittelmässigkeit oder gar aus noch grösseren Tiefen der künstlerischen Produktion zu enthalten, bewahrt, sie geben noch immer ein schönes Bild der Bewegung in der modernen Kunst, in ihnen bedeutet das Wie? immer noch mehr, als das Was? Für das Publikum vielleicht zu sehr. Denn wir finden in der «Secession» ziemlich Vieles, das seinen Werth nur einem esoterischen Kreise von Malern und Kennern enthüllt nach der Parole «l'art pour l'art», viel Landschaft, viel Studienhaftes, und nicht allzu Vieles, was durch seine Bildwirkung dem Durchschnitts-

Giuseppe Renda. Clara

Kunstfreunde schon von Weitem ein «Halt!» zuriefe. Aber doch lässt sich schon in deutlichen Spuren eine allmählige Rückkehr zum Begriffe des «Bildes» verfolgen, ja gerade Einige von den Besten zeigen recht deutlich, dass der Künstler Werke schaffen kann, die seinen gestrengen Kollegen gerecht werden und doch die Menge entzücken. Gezweifelt hat an dieser Möglichkeit freilich nie ein Vernünftiger, der die Werke der Alten je mit einigem Gewinn betrachtet hat. Aber die Möglichkeit hatte eine Zeit lang nicht mehr als erstrebenswerth gegolten — nun gilt sie's wieder!

Eins der merkwürdigsten und eindringlichsten von diesen Bildern in der «Secession» ist Arnold Böcklin's «Krieg» — 1896 gemalt. Der Meister, dem es gegeben ist, stärker zu unserer Seele zu sprechen, als irgend ein Lebender, vielleicht stärker als irgend ein Maler dieses Jahrhunderts, lässt in diesem Werke vier apokalyptische Reiter an uns vorbeistürmen durch die Rauchwolken einer brennenden Stadt, v i e r Reiter, die sich freilich «wegen Mangel an Platz» mit d r e i Pferden begnügen müssen; es ist nicht einmal klar zu erkennen, welche von den zwei rückwärtigen Gestalten ohne Gaul reiten muss — gewiss eine starke Kühnheit des Malers! Und doch, wie wenig thut das dem Ganzen Eintrag, der erschütternden Wirkung der unheimlichen Genossen, die Tod und Pestilenz, Grausamkeit und Verheerung über die Lande bringen! Und was liegt Alles in diesen gespenstischen, schauerlichen Mähren — eine ganz besondere Gabe des grossen Farbenzauberers, Thiere sprechen zu lassen! Und was für reife, herrliche Kunst liegt in dieser italienischen Landschaft, die links noch heiter in Sonnenhelle daliegt, während von der rechten Seite die Schatten der Vernichtung heranrücken! Auch Böcklin's «Armuth und Sorge» ist ausgestellt; die Gestalt der Sorge ist fast missglückt zu nennen, und wirkt wohl zu steif und naiv — aber die Gestalt dieser demüthigen, schamvollen, rührenden Armuth!

H. Meddig. Seifenblaser

Eine Arbeit, die reine, ungestörte Freude macht, ist Ludwig Herterich's

«Ulrich von Hutten» — oder «Jacta est alea», wie er auf den Rahmen seines Bildes geschrieben. Die Gestalt des gewappneten Helden steht aufrecht neben einem holzgeschnitzten Cruzifix, einem Heilandsbild in starren, kantigen Formen, er steht da wie der Vertreter lebendigen Glaubens neben der todten Form, ein Vertreter der Renaissance neben der Gothik. «Ich hab's gewagt!» — ruft dieser Hutten, aber nicht mit dem Stolze des Empörers, sondern mit jener schlichten Mannhaftigkeit, die bereit ist, zu dulden und zu sterben für ihren Glauben. Herterich hat aber auch als Maler noch nichts Besseres geleistet, als diesen Hutten, ja ein gut Theil der starken seelischen Wirkung des Bildes geht auf dessen malerische Schönheit zurück, auf die seltsamen spielenden Farbenreflexe des Harnisches, die meisterliche Wiedergabe der alten Schnitzerei, die mit ihren bleichen, kühlen Tönen in wunderbarem Kontrast steht zu dem funkelnden Leben der Hauptfigur!

«Und sie gingen in das Haus und fanden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter!» meldet uns langathmig der Katalog von dem Bilde Fritz v. Uhde's, das schlicht und innig die Geschichte von den «heiligen drei Königen» erzählt. — Seine «Specialität» der Modernisirung biblischer Stoffe ist hier nicht mehr so störend betont; wir sehen sein Bild mit den vertrauten Gestalten mit dem Gefühl, mit dem wir ein liebgewordenes Ammenlied wieder hören würden. Vergleiche sind freilich vom Uebel — aber hier liegt wirklich einer allzunahe: man sehe Maurice Greiffenhagen's «Verkündigung» neben dem Bilde Uhde's an! Der Londoner hat seinen Stoff gewiss hochoriginell gestaltet und sein Bild wundervoll gemalt — aber wo ist die Andacht? In der präraphaelitischen Pose dieser knieenden Miss wahrhaftig ebensowenig als im Ausdrucke des so vorzüglich in die Ecke hinein komponirten Engels. Ein Meisterwerk an Mache — an Innigkeit aber steht es weltweit hinter dem Werke des deutschen Malers. Auch Paul Höcker's anspruchsvoll-grosses «Ave Maria» kann sich nicht daneben sehen lassen, es ist doch allzu kalt und akademisch gerathen und lässt die Freunde von Höcker's Kunst wehmüthig der Zeit gedenken, da dieser noch seine charmanten holländischen Idyllen malte mit den mattschimmernden Fliesen an der Kaminwand und dem funkelnden Metallkessel über dem Feuer. Seltsam, dass ein Maler, der als Lehrer eine Schaar trefflicher Schüler zu künstlerischer Kraft und Freiheit heranzog, der als solcher Verdienst hatte, wie kaum ein Zweiter neben ihm, dass dieser selbst so kühl und glatt, ja in manchen Theilen so unmalerisch werden konnte, wie Paul Höcker hier!

Es ist was Eigenes um die Luft, die durch eine königliche Kunstakademie streicht! Der Franz Stuck, der einst mit fast tollkühnem, selbstsicherem Wagemuth seine lustigen Faune und Satyre, seine hoheitsvollen Cherubim und kraftvollen Centauren zum Entsetzen der Philister ausstellte, jener Franz Stuck hätte vielleicht den «Sisyphos» nicht gemalt, den Professor Franz Stuck uns heuer sehen lässt. Ein Stuck ist's freilich immer, Wucht und Eigenart fehlen nicht! Aber die Eigenart ist nicht mehr ganz so naiv und selbstverständlich wie einst, die Kraftentfaltung ist zu demonstrativ — es geht da dem Maler, wie es seinem «Sisyphos» geht: Muskeln hat er wohl und zeigt sie auch — aber er braucht sie nicht. Wäre der Felsblock, den er hinanwälzt, nicht blos gemalt, sondern aus reellem Stein, er würde den Muskelmann herabrollend niederwerfen wie einen Halm! Auch im Strich war Stuck früher stärker, einfacher und gesünder; er liebt jetzt ein eigenthümliches Sfumato, ein Verwischen und Verblasen der Form, das nicht seiner natürlichen Art entspricht! — —

Karl Böhme phx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Brandung an der Riviera di Levante

G. Schuster-Woldan pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Largo

Zu den Jungen, die gewaltig heranrücken, gehört Angelo Jank, dessen Bild «Eiserne Wehr» in seiner trutzigen Kraft, in seiner kühnen, breiten Malerei im günstigsten Sinne auffällt unter den guten Arbeiten dieser Ausstellung. Er schildert uns eine Reihe geharnischter Reiter, wohl im Gebete vor der Schlacht. Der senkrecht aufstarrende Lanzenwald gemahnt ein wenig an Velasquez «Uebergabe von Breda». Und auch die Malerei, die so markig und sicher und ein wenig — aber um kein Haar zu sehr — altmeisterlich im Ton ist, gemahnt unverkennbar an den grossen Alten, aber so, dass man diese Erinnerung freudig empfindet. Es steckt ein ganzer Kerl hinter diesem Bilde — man verzeihe das derbe Wort Die grosse Dächerlandschaft «ein altes Nest» verräth die gleiche, starke Faust, aber das riesige Format war ein Irrthum des Geschmackes. Jank hat uns oft schon im Rahmen einer kleinen Studie mehr gesagt. Reizend und herzerfrischend der «Ringel-Reihen» kleiner holländischer Mädchen; voll schalkhaften Humors und freien Stilgefühls die «biedermeierische» Hetzjagd.

Ignaz Weirich. «Der tote Abel»

Viel umstritten wird Otto Hierl-Deronco's «Liebesgarten», ein Titel, der, sehr zum Nachtheil des Malers, ebenfalls klassische Erinnerungen weckt wie Jank's «Eiserne Wehr». Das Bild Hierl's ist ebenso dekadent, als jenes «standart work» des Peter Paul Rubens gesund und vollsaftig ist; die Liebe, die in diesem modernen Liebesgarten blüht, hat schwülen Duft und gerade das, was an Hierl's Bild am bestengelungen ist, das ist der perverse Ausdruck mancher Gesichter, überhaupt, wenn man so sagen darf, alles Unnatürliche; dazu gehören auch die frech aus einem gänzlich unmotivirten Dunkel herausknallenden, brennenden Farben. Von den Formen sei besser geschwiegen; hier hat das Können Hierl's recht engestreckte Grenzen und er scheint das Studium der Natur zu den entbehrlichen Nebenbeschäftigungen des modernen Malers zu zählen. Ein Irrthum, wie sein Bild beweist, und das manches Andern. So zeigt z. B. Hans Anetsberger's «Sage», wie schön sich Formenstrenge mit modernem Geiste paart; ein intimes, vornehmes Werk, grunddeutsch wie die ganze Art dieses talentvollen jungen Malers, und,

wie angedeutet, durch und durch modern empfunden, trotz leicht archaisirender Ausdrucksweise. Das Gleiche kann man übrigens über Ludwig von Zumbusch's «Susanna» und «Der Bader» sagen. Zumbusch gefällt sich ganz besonders — und mit vielem Glück! — darin, wiederzusagen, was alte Niederländer gesagt haben, und oft sogar in derselben Sprache — und doch ein Anderer zu sein! Wie wenn er eben nicht nach ihnen, sondern mit ihnen malte! Und geistvoll verbindet er den herben Realismus der Landsleute Ostade's mit deutscher Poesie, wie etwa unser liebes Volksmärchen dies thut!

Wie weit ist davon wieder des Grafen Leopold von Kalkreuth Realismus weg! Und wie echt sie und wie ehrlich! «Fahrt in's Leben» nennt er sein Bild, welches in seiner Schilderung, auf den ersten Blick nüchtern erscheint, aber tiefe Weisheit birgt und uns menschlich ergreift: eine alte Frau, von des Alters Bürde fast zum rechten Winkel zusammengebogen, zieht in dürftigem Wägelchen das schlummernde Enkelkind hinter sich her — der Anfang und das Ende, Vergangenheit und Zukunft, Keimen und Welken — dazwischen liegt das blühende, thätige Leben! Weniger metaphysische Erwägungen wecken Max Liebermann's «Badende Jungen» — ein kühles Abbild der Wirklichkeit, auch in der Farbe nicht sympatisch. In Liebermann's trockener, spröder Art athmet auch nicht ein Hauch von Romantik; man möchte sagen, dass was Verneinendes in seiner Malerei steckt, etwas Aggressives gegen die, welche da meinen, aus der Natur spreche immer und immer Poesi, wo man sie auch aufsuche. Er zeigt uns einen Naturausschnitt, mit überzeugender Wahrheit wiedergegeben, und sagt uns: «Da sucht einmal! Wo ist da Poesie!» Nicht die Ahnung! Sein Vorbild Israels widerlegt ihn. Wie rühren uns dessen Schilderungen aus dem Bannkreise des Alltäglichen, wie verklärt eine geheimnissvolle Macht dessen Elendsbilder und Armeleutslandschaften, diese grabenden und hackenden, lasttragenden und kinderwiegenden Nothmenschen in ihrer dürftigen Dünenheimath und ihren dämmerigen Hütten! — Herz! heisst des Räthsels Lösung, Mitleid! heisst die geheimnissvolle Macht!

Zwei Juwele — vielleicht die zwei Juwele der Ausstellung sind Anders Zorn's Bildnisse von Liebermann und dessen Gattin, Meisterstücke moderner Bildnissmalerei, einfach, natürlich, frei von jeder Manier und doch so virtuos gemalt, das männliche Bildniss mit prächtig scharfer Charakterisirung des geistvollen Kopfes, das der Frau in blühender Frische. Da ist kein Strich zuviel, keine Pose, kein Mätzchen! Die beiden Bilder sind kostbare Dokumente dessen, was die Malerei in ihrer höchsten technischen Vollendung am Ende des neunzehnten Jahrhunderts will und kann!

Auch sonst weist das Portätfach mannigfaltige und sehr erfreuliche Vertretung auf in der Secession. Man sehe nur des Russen Valentin Seroff köstliches Frauenbildniss oder des Schotten Alexander Roche liebliches Schäferinnenporträt «Chloe» an, dem Lawrence und Reynolds Gevatter gestanden haben! Oder Sauter's «Uhde», oder Fritz Burger's wahr und tüchtig gearbeitete Künstlerbildnisse! Oder J. E. Blanche's unendlich keusch und zart behandeltes Bild einer lesenden jungen Dame, oder dessen in seiner erstaunlichen Einfachheit so interessantes Conterfei des früh verstorbenen jungen Meisters dekadenter Stilistik, des Zeichners Aubrey Beardsley! Oder des genialen Freiherrn Hugo v. Habermann pikante und bizarre Frauenporträts, deren geistreiche Extravaganz ja Manchen verblüffen mag, deren wundervolle Malerei aber Jeden entzücken muss! Oder Leo Samberger's Kohleköpfe und sein Selbstbildniss, oder sein «Bildniss meines Vaters»; welche

koloristische Pracht bei dieser verhältnissmässig knappen Farbenskala von Braun, Schwarz, Weiss und wenigen rothen Tönen! Oder Rudolf Nissl's frische blonde Näherin, Albert Keller's elegante Dame in den Seidenkissen ihres Sopha's, Eugen Spiro's schönen Mädchenkopf, Newen du Mont's nur etwas zu zuckeriges Kinderbildniss, Kirschner's Porträt des Prinzregenten von Bayern, Herkomer's meisterliches Abbild der kuriosen Züge des Generals Booth von der Heilsarmee — so viele Namen, so viele Individualitäten! Die Wiederbelebung der Bildnissmalerei, ihre Eroberung für das Gebiet rein künstlerischen Strebens ist vielleicht die schönste Errungenschaft aus den jüngsten Revolutionsjahren der Kunst, weil eben das Menschengesicht in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit die Blüthe der Kunst des Schöpfers darstellt. Wer heute Figuren malt, malt auch Bildnisse — es gab eine Zeit, wo man dies für eine Art von untergeordneter Arbeit ansah, die gleich nach dem Photographiren kam! Und darum waren's auch keine Menschen, die sie auf ihren Historien- und Genrebildern hatten, sondern Puppen!

D. Barcaglia. «Der Athlet»

Eigentlich darf man wohl auch noch des Dänen Peter Severin Kroyer «Rast auf der Jagd» zu diesem Zweige der Malerei rechnen; es ist ein «Gruppenbildniss», wie es die Dänen überhaupt lieben und Meister Kroyer ganz besonders — man erinnere sich seiner berühmten «Comitésitzung». Mit unvergleichlicher Meisterschaft ist die auf dem Abhang eines sanft ansteigenden Hügels hingelagerte Jägergesellschaft geschildert, die über die Ebene hinausblickt. Alles ist ganz in Licht getaucht, aber nirgend wird ein absichtlicher Effekt, eine allzustarke Betonung auffällig.

Auch die anderen Getreuen der Secession im Auslande haben sich mit zum Theil hervorragenden Werken eingestellt — vor Allen die Schotten. Cameron's «Brücke», ein einfaches Landschaftsbild mit Figuren, ist ein Werk von ganz räthselhaftem Zauber, das in seiner Tiefe an Böcklin gemahnt. Dass der bayerische Staat das Werk für seine Sammlungen erwarb, ist freudig zu begrüssen. Nicht minder reizvoll sind Thomas Browns «Austern fischende Kinder», ebenfalls ein Bild, dessen seelischer Gehalt weit über seine Gegenständlichkeit hinausgeht. Hornel, James Whitelaw

und Mac Lure Hamilton, Macgregor, Murray, Stuart Park, Pirie, Macaulay, Stevenson reihen sich würdig an. Von Frank Brangwyn ist der Entwurf zu einer dekorativen Arbeit, einem Wandteppich oder Aehnlichem da, der den Künstler wieder als einen der feinsten Meister der Farbenharmonie qualificirt. Besnard's weiblicher Akt gehört wohl nicht zu den erstklassigen Leistungen dieses genialsten aller Pariser Coloristen — eine schöne Arbeit ist's aber darum immer noch! Interessanter als Malerei darf man vielleicht Theordor Hummel's «Magdalena» nennen; als Bild der Magdalena ist dieses nackt unter dem Kreuze kauernde Weib freilich nicht ganz einwandfrei — als Aktstudie bei Mondlicht aber wundervoll. Emil Wauter's zeigt sich in seiner «Gefangenen Zigeunerin» nicht ganz von seiner stärksten Seite — das conventionelle Sujet mag Einem allerdings zum guten Theile schon im Voraus die Freude an dieser Arbeit verderben. Der Galerie in Helsingfors gehört Lucien Simon's (Paris) «Nach der Messe», ein Bild, fesselnd und ausgezeichnet durch jene intensive Innerlichkeit, die Cameron's und Brown's Bildern oben nachgerühmt wurde. Es ist weder die ziemlich öde Küstenlandschaft mit ihren plumpen Bauwerken, die uns tiefer packt, noch sind's die an sich wenig anziehenden Gestalten der vom Gottesdienst heimkehrenden Fischer oder Schiffer; der Künstler hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, die einzelnen Personen zu charakterisiren, was ein deutscher Genremaler gewiss nicht unterlassen würde. Aber das Ganze wirkt eigenartig stark, es athmet den Duft des Meeres, das man nur ahnt, nicht sieht, es erzählt von dem zähen Kampf dieser Menschen mit einer herben und kargen Natur! Mit vieler Eindringlichkeit, aber mehr liebenswürdig als herbe, erzählt Hans von Bartels, dessen Kunst immer mehr in's Grosse geht, von den

Adelaide Maraini. Mater dolorosa

gleichen Dingen. Hat er uns früher zunächst als Virtuose der Aquarellpalette interessirt, so ist er jetzt ein Menschenschilderer von Rang geworden, dem in der Darstellung holländischen Fischerlebens kaum Einer überlegen sein dürfte. Der «Abschied des Fischers», ein Bild von grosser, wehmüthiger Stimmung, hedeutet einen Glanzpunkt in Bartel's Entwicklung.

Aus einigen Bildern in den Sälen der Secession spricht so recht germanische Träumerei und Lust am Fabuliren. Adalbert Niemeyer sagt uns gar behagliche Kunde von einem niedlichen Mädchen, das Glückspilze findet -- in einer Mannigfaltigkeit, die einen Botaniker in Erstaunen setzen müsste. Leo Putz trägt das Märchen von den zwölf in Raben verwandelten Brüdern mit vieler Grazie vor. Paul Hetze und Hengeler mit ihren anheimelnden Landschaften und Hans Thoma, der nun Sechzigjährige, gehören auch hieher. Aus diesen Bildern klingt was, wie der warme, vertraute Ton einer lieben Menschenstimme. In ihren Landschaften blüht «die blaue Blume», auch wenn sie nicht mit hineingemalt ist, wie in Richard Pietsch's grosses «Sommerbild», dessen grüne Wiesen mit den regelmässig eingestreuten Genzianen wie ein Crawattenstoffmuster daliegen, wunderlich und nicht wahr.

Was an Landschaften geboten wird, ist sonst fast ausnahmslos vortrefflich, so Richard Kayser's «Bachidylle», eine Dichtung, die in ihrem weihevollen Ernst eigentlich über den Rahmen einer Idylle weit hinausreicht, so Hans von Hayeck's von Licht und frischer Farbe blitzende, meisterlich gemalte Amperlandschaft, Crodel's Winterbild und sein kühldämmeriger «Abend an der Isar», Keller-Reuttlinge's magisch gestimmter «Frühlingsabend bei Dachau», Tony Stadler's mit unendlicher Liebe studirte Landschaften aus Münchens Nähe, Benno Becker's stillvoll erfundene italienische Ideallandschaft, Ludwig Dill's farbige Stimmungsgedichte.

Damit ist nur Einiges von Vielem genannt, was aufzuzählen und zu rühmen wäre. Das ist's ja, was diese Ausstellung so anziehend macht, dass man an wenigen ihrer Bilder gleichgiltig vorüber geht, und dass auch jene Sachen, die uns vielleicht nicht gefallen, durch ihre Eigenart wenigstens anregen und interessiren.

In den oberen Sälen des Ausstellungsbaues, die man auf schwindelnd hoher Wendeltreppe erreicht, sind die kunstgewerblichen Gelasse eingerichtet. Hier feiert der neue Stil seine Orgien, aber auch seine Triumphe. Von oft geradezu räthselhafter Schönheit in ihrer phantastischen Erfindung und zarten Ausführung sind die Schmucksachen; vielfarbige Metalle, neuartige, duftige Emailarten, geschnittene Steine, Perlen und Elfenbein, das Alles vereinigt sich hier zu Juwelen, wie man sie köstlicher und reicher nicht mehr denken kann. Vor manchem Stück möchte man freilich denken: «Das kann nur eine Königin tragen!» — aber in Wahrheit ist wohl jede schöne Frau Königin genug für das herrlichste und reichste Schmuckstück, das eines Meisters Hand bilden kann!

Die Berliner Kunst-Ausstellungen von 1899

von

Franz Hermann Meissner

Um die Jugendtage der Münchner Secession hing einst nicht wenig Poesie. Sie hatte, gleichviel ob in jugendfeuriger Zugespitztheit, doch bis zu einem gewissen Grade das logische Recht für sich; sie glaubte, die Namen eines Klinger, Thoma, Stuck, Uhde zu grösserem Klang bringen zu sollen und Richtungen in die Breite tragen zu müssen, die im Glaspalast vor Werken eines Lenbach, Defregger, Max u. v. A. verschwanden. Sie griff mit dem Grundsatz der Bilderbeschränkung, strenger Ausscheidung, von allen Durchtriebenheiten geleiteter Ausstattung zum System eines genossenschaftlichen Privatunternehmens. Ihre damalige Aufgabe ist längst gelöst; es gibt keine Grössen mehr gangbar zu machen, zumal bei dem jetzigen Tempo schon die Akademieschüler berühmt werden; es hat sich auch herausgestellt, dass die Jury-Unabhängigkeit von Staatsgesichtspunkten bei der Secession diese in eine falsche und ungesunde Taktik gedrängt hat: das sklavische Kunstfranzosenthum und antinationale Strömungen sind unter ihrer Aegide gross geworden und überwuchern heute Alles. Die Münchner Secession hat ihre Schuldigkeit gethan; sie lebt noch nach Gewohnheit dahin; die Zeit ist aber absehbar, wo sie mit dem Glaspalast bei irgend einer gebotenen Gelegenheit wieder zusammengeht zum Heile unserer deustchen Kunst; und das ist um so mehr zu erwarten, als die Secession von München mehrere aktive Künstler ersten Ranges zu den Ihrigen zählt und trotz krasser Entartungserscheinungen, die ich in den letzten beiden Jahren wiederholt besprach, Berlin, Wien und Düsseldorf gegenüber immer noch über einen sehr lebensfähigen Kern verfügt. Die natürliche Veranlagung des Reichssüddeutschen für die Kunst, die robuste Lebenskraft, die starke Tradition in München sind ein gewisses Gegengewicht gegen die Entartung; sie können nach einer Berliner Redensart auch den Puff einer vorübergehenden destruktiven Kunstrichtung vertragen.

Dieser Gegensatz tritt einem charakteristisch entgegen, wenn man die neubegründete Berliner Secession von 1899 betrachtet, bei der die obigen Voraussetzungen fehlen. Sie hat keine der Sympathien, welche junge Kunst von Bedeutung bei frischen Seelen immer für sich haben wird, voraus. Ihr Vorstand ist im Ganzen zu unbedeutend, um als repräsentativ für die jüngere Kunst gelten zu können, wie das z. B. beim Vorstand der Münchener Secession doch der Fall ist; es sind weder in seiner Mitte noch anderswo verkannte Grössen zu ihrem Recht zu bringen; die allgemeine Lage der Kunst, wie sie von der Mehrzahl der Ausübenden betrieben wird, ist auch keineswegs im Augenblick so günstig, um sie besonders stark zu beleuchten; es heisst sogar offene Thüren einrennen, wenn Ansprüche von Einzelnen auf Geltung erhoben werden, die durch Titel, Akademikerehren, Ansehen, Einnahme einen Erfolg haben, der mindestens ihrer Bedeutung gleichkommt, wie das z. B. beim Berliner Secessionspräsidenten zutrifft. Sind aber die Uebrigen von ihren Ergebnissen beim Staat und Publikum enttäuscht, was jeder Unbefangene nur sachlich gerechtfertigt findet, dann war eine Einkehr in des eigenen Busens Tiefe geboten, ob Ehre und Gewissen als deutscher Künstler und die ungeschriebene

Pflicht Vaterland und Volk gegenüber nicht Schiffbruch gelitten habe. Die Hauptvertreter der Berliner Secession haben es stets verstanden, ihr Licht nicht unter den Scheffel zu stellen; wenn es nicht genug gezogen hat bisher, dann ist die Richtung, aber nicht das Publikum Schuld, das sich gegen das ungesunde Kunstfranzosenthum in seinem besseren Theile instinktiv wehrt. Für Geist und Wesen dieses Berliner Unternehmens ist dabei nichts charakteristischer als die ersten Schritte. Wie ist das Gebäude gepriesen worden, auf das es doch gar nicht ankommt! Dabei ist es nicht mehr als ein in den Garten vom «Theater des Westens» in Charlottenburg eingebautes besseres Remisengebäude, an dessen Eingang nur ein Relief die «höhere Weihe» ahnen lässt. Unter etwa 340 Werken sind etwa 40 als gut und passabel zu bezeichnen, was ein sehr anständiges Verhältniss ist, wie man es nur durch starke Ausscheidung erreichen kann. Sieht man aber näher zu, dann wird die Sache doch anders. Das Meiste von Böcklin, Klinger, Leibl, Menzel, Ad. Hildebrand sind alte und längst bekannte Werke aus Privatbesitz, — etwa die Hälfte alles Guten, — das hier herangezogen ist, um das von den Leitern von Hause aus wohl vermuthete Defizit zu decken. Das heisst man «moderne» Ausstellung hierzulande und findet des Rühmens von ihrer Herrlichkeit kein Ende! Dieser Zug krankhafter Sensation um jeden Preis und selbst mit unfeinen Mitteln, der sich hier ausspricht und für die Berliner Kunstfranzosen so bezeichnend ist, blickt auch sonst überall durch, z. B. in der Vorrede zum Katalog. Man will danach das routinemässige Malen für den Verkauf als von der Ausstellung ausgeschlossen betrachten. Das ist der Vorwurf, den man seiner Zeit in München auch gegen Defregger, Max, Gussow, Lenbach u. A. erhoben, weil sie neben ihren ernsten Schöpfungen Köpfe und Studien schnell schufen, um den Lebensansprüchen an berühmte Künstler damit zu genügen. Es ist eine Erscheinung von ausgesuchter Bosheit, dass fast alle modernen Häupter in München und Berlin heute dazu gezwungen sind, es ähnlich zu machen, um leben zu können. Wer darf ihnen einen Vorwurf daraus machen? Es zeugt aber für grossen Mangel an Selbstkritik, wenn man mit solchen Schlagwörtern eine Ausstellung eröffnet, in der moderner Verkaufskitsch in Hülle und Fülle vorhanden ist. Man sieht daraus, wie wenig die Berliner Secession eine befreiende That ist, wie es die Münchner ihrerseits für die damalige Lage vielleicht war. Sie ist nur ein commerzielles Ausstellungsunternehmen, mit allen Chikanen moderner Geschäftspraxis eingeführt, aber ohne wirkliche Ansprüche auf ein künstlerisches Verdienst. Es wäre darüber an sich auch kein Wort zu verlieren, wenn nicht im Brusttone höchster Begeisterung diese ganz achtbare Vorführung alter bewährter Meisterwerke und einiger guter neuerer Bilder zu einem in Deutschland unerhörten Erfolg auszuposaunen versucht wäre. Das zeigt die blinde Selbstüberschätzung dieser Kreise, die das Defizit in Höhe und Eigenschaft der Kunstgeneration nach Klinger, Thoma, Stuck, Uhde, Prell und ihrer eigenen Altersgenossen theils zu erkennen unfähig sind, theils mit unfeinen Mitteln zu verdecken suchen. —

Der Moabiter Glaspalast ist durch die Secession nicht schlechter geworden, als er seit 7—8 Jahren war; er scheint in der Beschränkung der Bilder, die noch weiter hätte gehen können, wie in der individuellen Behandlung derselben sogar besser; durch die Sonderausstellungen hat er ausserdem ein Uebergewicht gegen seine Vorgänger. In Hinsicht der Höhe ist dabei zu bemerken, dass seit Jahren alle Ausstellungen eine gewisse Ermüdung in der Kunstarbeit zeigen. Nur im Experiment und in der Studie sind die Jungen fruchtbarer, aber ohne ernstes Ergebniss, denn Experiment und Studie werden

niemals Kunstwerke ersetzen können; sie bieten der Kunst wenig und dem Volk nichts, weil sie wesen- und nationalitätslos den Begriff der Kunst als einer Sammlung und Gestaltung von Ideen, Anschauungen und Formen durch das Bewustsein aus der real incommensurablen zeitgenössischen Volkseele heraus aufheben.

Zwei glänzende Griffe sind unter den Sonderausstellungen des Glaspalastes zu verzeichnen. Einmal die den grössten Saal völlig ausfüllende Vorführung des deutschen Illustratorenverbandes mit einem hochinteressanten Ueberblick über das zeitgenössische Schaffen auf diesem Gebiet. Der jüngstverstorbene Marold dürfte der geistvollste unter den Modernen dabei mit seinen genialen Griffen aus dem heutigen Gesellschaftsleben sein. H. Vogel-Plauen, der Märchenpoet der «Fliegenden Blätter», behauptet sich daneben jedoch mit seinen köstlichen, im Stil etwas eintönigen Erfindungen, während A. v. Werner mit seinen vielgerühmten Bildern zu Scheffel's Dichtungen recht nüchtern und dem Scheffel'schen gegenüber sogar ledern wirkt. Diese paar Stichproben mögen genügen. — Der andere glänzende Griff ist die Sonderausstellung von Schmitson, — eine Ehrenrettung jenes 1897 von mir schon an dieser Stelle erwähnten Künstlers, der in seinen Landschaften, Pferde-, Kuh- und Figurenbildern bereits in den 60er Jahren die moderne Lehre von Luft, Licht, Raum genial, in vollendeter Form, voll deutscher Empfindung für Leben und Struktur anwandte und dafür fast 40 Jahre lang totgeschwiegen ist; als Abgeschiedener konnte er sich nicht dagegen wehren. — Ein feines und modernes Talent offenbart sich daneben in einer anderen Abtheilung in Scheurenberg; in dem Saal, welcher den Nachlass von C. Gehrts enthält, schaut von allen Wänden ein graziöser Zeichner und geistreicher Poet, wie sie am Rhein in stiller Idylle zahlreich gereift seit Jahrzenten sind. Ein Kolorist von apartem Geschmack steckt in der melancholischen Kunst von Schennis, die selbst auf dem klassischen Boden Roms nicht heiter geworden ist; er ist eine vornehme Natur, aber auch ein Manierist in diesen italischen wie Rokoko-Park-Landschaften, — einer der Künstler von ebenso grosser Einseitigkeit als reifem Können, wie es in den 60er bis 70er Jahren Viele gab; sie verschwinden jetzt nicht gerade zum Schaden.

Das Figurenbild ist heute im Begriff, die Landschaft zu überflügeln; auch diese Ausstellung zeigt es, so wenig grosse Würfe im Gebiet der Phantasiestoffe, der Geschichte, der Religion zu verzeichnen sind. Delug's Votiv-Triptychon ist hier noch das Reifste in seinen alten, gedämpften Farben, in der soliden Technik, im Seelenausdruck, aber es wirkt etwas gestellt und auch wieder zu weich; seine Leute sind nicht arglos und gottinnig, wie die Stifter auf alten Votivbildern. Eichstädt hat nie etwas Besseres gemalt als diesen visionären Heiland und die beiden erschrockenen Jünger auf der Terrasse von Emmaus; aber Umgebung und Landschaft gehen nicht mit den Figuren zusammen, weil es ihm an Stil fehlt. Mit Rochegrosse's vielgenannter «Jagd nach dem Glück» ist es gerade so. Welche Fülle genial erfasster und kunstvoll durchgeführter Gestalten, die den Felsen über der Fabrikstadt wild erklimmen um das körperlose Glück, das in ein paar Farbentupfen als Weib angedeutet ist, zu erhaschen, — und doch welch' eine unerfreuliche Wirkung voll Daseins- und Menschenekel darin, — welch' eine gequälte Stimmung des werktaggrauen Pessimismus! Dasselbe ist von Exter's Triptychon von Adam und Eva mit der Einschränkung zu sagen, dass hier das Können ungleich geringer und sogar unzulänglich in dem ist, was früher Exter's beste Eigenschaft, nämlich seine Farbe, war. Eine erfreulichere, wenn auch nicht einwandfreie Erscheinung hingegen ist Speyer mit seinen grossgedachten und von Cornelius eingegebenen «apokalyptischen Reitern», die über einer

J. B. Hofner & F. Lenbach plux.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hühner

F. A. v. Kaulbach pinx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Die Töchter des Herzogs von Coburg anno 1899

weiten Landschaft aus Brandwolken heraus dahinsausen; im Flügel rechts und links erblickt man Mann und Weib auf gebäumtem Ross. Es irrt allerlei ungegohrenes sympolistisch-koloristisches Zeug durch die Komposition; versteht der Künstler sich zu zügeln und von Modedingen fern zu halten, dann kann er gewiss noch einmal zu ernsthaften Resultaten kommen. Grimm—Düsseldorf, G. Max, Nonnenbruch nannte ich mit ihren diesmal hier befindlichen Werken schon im vorjährigen Münchner Bericht; von Kossak's Angriff der Leibkürassiere bei Zorndorf ist nur zu sagen, dass er mit der Vollendung, dem Formensinn, dem feinen Schwung geschildert ist, der die polnischen Künstler auszeichnet; tiefer gefasst ist der Vorgang nicht, wie es anders auch nicht einem dem Künstler fremden Ereigniss gegenüber sein kann, dessen Milieu ihm nicht von Jugend auf und aus den tausend lebendiger Fäden der Ueberlieferung heraus vertraut ist. Sehr viel vollkommener in seiner Art ist das «Frühlingsfest» vom Alma-Tadema, auf dem der Marmor individuell wie eine Kreatur und die schönheitsvolle Kreatur typisch wie todter Stein behandelt ist; aber mit vollendetem Geschmack und immensem Können ist es doch gemacht; und der nach stillem Frieden und leuchtender Schönheit sehnsüchtigen Phantasie sagt es für einen Augenblick doch unendlich mehr, als viele Werke der Jugend mit ihrer gequälten Anschauung und ihrem desperaten Können. Tadema ist freilich nur ein Macher; aber er wird noch immer einst bekannt und betrachtet sein, wie wir die niederländischen Meister zum Beispiel betrachten, wenn neun Zehntel der zeitgenössischen Hervorbringung auf Böden und in Trödelläden unbegehrt verstauben werden.

So ungeklärt nach diesen Proben das Schaffen in grosser Kunst, abgesehen von den gefeierten Namen ist, so ausgesprochene Züge hat die Figurenmalerei im Rahmen des Sittenstücks. Sei es in der Figurendarstellung an sich, sei es in Verbindung mit der Landschaft tritt heraus, wie die gute Begabung sich hieher wendet und sowohl die Natur als die künstlerische Form in Verbindung mit einem geistigen oder seelischen Inhalt zu beherrschen trachtet. Das ist ein gutes Zeichen, nachdem jahrelang wüster Materialismus den Menschen nur noch als blöde Bestie aufzufassen gestattete. Ich nenne hier Dierck's «Rast in der Steppe» mit dem feinen Naturgefühl und der so schlichten als tiefen Charakteristick der Mitglieder einer Komödianten-Familie beim Abendbrod auf der Haide. Ein Meisterwerk daneben ist trotz seiner harten Töne und der Anlehnung an ein älteres französisches Bild Henseler's «Heimwärts», — eine Bauernfamilie im Boot, die durch den rosigen Abend heimfährt, so fabelhaft gut in Licht, Luft, Beobachtung der Valeurs, so eindringend in der Charakteristik wie friedlich in der Stimmung und so modern in gutem Sinne dabei, dass es mich ein Galeriestück dünkt. Es ist in dieser Art das parallele Gegenstück zu Trübner's Selbstbildniss bei der Secession. Auch Melchers mit seinem jungen Fischerpaar und dem Kontrast des violetten gemusterten Umhangs auf Schneehintergrund und der keuschen Jugendblüthe in den Gesichtern, wie sie heute so unmittelbar nur das jugendfrische Amerikanervolk zu malen versteht, — der in den Mitteln so andersartige und im keuschen Reiz doch so ähnliche Leibl, — bei den Wienern J. Schmid mit seinem Schubertabend in einem Bürgerhause, — J. Kaufmann mit einem köstlich charakterisirten Stück aus einer galizischen Synagoge, — Brütt mit einer dramatisch gestimmten Gerichtsverhandlung vor den Geschworenen dürfen hier so wenig übergangen werden als Nonnenbruch mit einer delikat gemalten Mädchenfigur, bei der der parfümirte Titel nicht halb so gut ist als die vollendete Behandlung des Stofflichen und des schwärmerischen Ausdrucks im Gesicht. —

Dieser erwachende Sinn für die Figurendarstellung zeigt sich auch in der Pflege der Bildnissmalerei, neben deren grosse Meister Jüngere mit rasch anwachsendem Können treten. Lenbach hat eine ganze Sammlung geschickt, die leider auseinandergerissen ist und in unpassender Nachbarschaft theilweise verliert. Das beste Bild darunter ist der greise Kaiser Wilhelm mit offenem Uniformrock und weisser Weste, das als eines seiner Hauptwerke in Berliner Privatbesitz hängt. Koner's jetzt glatte, sehr ähnliche, oft frappant getroffene und unauffällig gut gemalte Tafeln zeigen weiteren Aufstieg, Gussow hat in dem etwas älteren Bildniss von Oechelhäuser ein holbeinwürdiges Werk gesandt. Noster, Wegmann, Lange, Goethe, Horsfall, Fenner-Behmer, Simm sind neben berühmten Bildnissmeistern wie Horovitz, Ferraris, Lavery ehrenvoll zu nennen; dazu Daniell, Bauck, nicht zuletzt an Werth Meister Thoma mit einem prächtigen breitgemalten Selbstbildniss in tiefgestimmter Tempera. Es sieht wie eine kolorirte Lithographie aus und wirkt doch in der Farbe ungemein voll, wie es das Gesicht des Frankfurter Poeten auch in seiner Liebenswürdigkeit glücklich getroffen zeigt.

In Vedute und Landschaft ist diesmal nicht viel da. Was hier geschaffen wird, hängt meist bei der Secession. Nur Hans Hermann, H. Hermans, Ludwig mit einer sonnigen, der junge Scherres mit einer regentrüben Ansicht der Marienburg, Wille sind zu nennen. — Schliesslich noch eine Reihe Stillleben und Studien von Ad. Menzel.

Von den Möbeln im Moabiter-Glaspalast ist nicht viel zu sagen; von sonstigem Kunstgewerblichen seien nur die reizenden Emailmalereien von Bastanier, sowie die köstlich ciselirten 12 Jagdfalken vom Japaner Suzuki erwähnt. — Der Raum gestattet auch für die Plastik nur ein paar Zeilen. Kokolsky's Gruppe von der Geisselung Christi ist ein stiledles, gut gebautes, etwas zu unruhiges Werk, das eine Verheissung seitens eines relativ noch jungen Künstlers bedeutet. Ein wiederholter tiefer Genuss war mir die Gruppe von Chr. Roth-München mit dem Arbeiterelternpaar bei ihrem sterbenden Kind, das ein modern-realistiches Werk und in Aufbau, Form, seelenvoller Charakteristik, im Gefühl für den richtigen dramatischen Punkt der Plastik eine Meisterschöpfung ist, wie sie nicht oft an die Oeffentlichkeit kommt. — —

Diejenigen Werke von Böcklin, Menzel, Klinger, Leibl, Liebermann, Ad. Hildebrand, welche ältere Schöpfungen und längst in Berlin und München bekannt sind, können aus der Betrachtung der Secessionsausstellung fortbleiben; sie fallen ohnehin aus der Physiognomie der Kunstaera, welche über unsere Nachbarstadt Charlottenburg hereingebrochen ist, etwas heraus; sie haben niemals einer Secession bedurft, um als bedeutend erkannt zu werden. Die eigentliche Phantasiekunst, von historischer oder religiöser ganz zu schweigen, ist spärlich vertreten. Unter einigen Werken ist eine neuere Schöpfung von Böcklin. «Nessus und Dejanira» zu nennen, die des Meisters grosse und packende Naturoffenbarung der 80er Jahre, einen prächtig gemalten Kentauern zeigt, sonst aber Altersstil in jeder Beziehung ist. Daneben behauptet sich Stuck mit seinem meisterhaften kleinen «Bacchantenzug» und einem Faunenspiel in seiner jetzigen bestechenden Koloristik als der geniale Meister, der er ist, während Hofmann in seiner Darstellung von Adam und Eva diesmal auffällig versagt. Die norddeutsche Phantasie ist zu kritisch; sie entbehrt des leichten und verführerischen Flugs; sie ist gegenständlich, was auch den Unterschied der eigentlichen Münchener von der Berliner Secession ausmacht. Man sieht das besonders an einem vielverheissenden jungen Berliner Stassen, der uns das «Elysium» mit schönem, an Botticelli ersichtlich

gebildetem Stilgefühl und gutem Formensinn, aber etwas hart und trocken schilderte. Daneben ist der Schweizer Hodler, der vor zwei Jahren in München Aufsehen erregte, anzuführen. Seine farbenarmen, herb gezeichneten Motive hatten damals etwas Neues und Frisches in ihrer rohen Ursprünglichkeit; wiederholt und breitgetreten wirkt dieser Stil langweilig, wie diese 5 alten Herren auf der Bank der «Lebensmüden» zeigen. Nicht ohne ein Bedauern ist Slevogt zu betrachten, der sein Talent, seit er als moderner Star entdeckt ist, in grosser Schnelligkeit zerrüttet. Man glaubt angesichts der paar Farbentricks kaum noch an das, was er ehemals gemacht hat; die Armseligkeit seiner Auffassung, seiner Ideen wächst so verheerend in diesem «verlorenen Sohn» und diesem «Todtentanz», dass gesunde Nerven vor diesen Abgründen erschauern. Aber Einer macht bekanntlich Viele. Der talentvolle und und mit einem sehr hübschen Farbengeschmack begabte Brandenburg hat auf einer Tafel Spreewälderinnen beim Kirchgang in der Art von Kinderspielzeugfiguren geschildert; geschickt aber albern bis zur Unerträglichkeit. Es ist bezeichnend für den *tiefen* künstlerischen Ernst, mit dem die Secession prunkt, dass solche Karrikaturen stets ihre wohlwollende Jury finden; deutlicher tritt der wahre Jakob ihrer Absichten gar nicht zu Tage als in solchen Dingen, die der Denk- und Anschauungskraft des Gebildeten so gut in's Gesicht schlagen, wie dem bei ihnen verpönten gesunden Menschenverstand. Auch Kruse, der zu unseren talentvollsten Plastikern gehört, verfällt in seiner Nietzschebüste mit der Uebertreibung von Stirn und Schnurrbart und den Hosenträger-Voluten, die von der Basis über seine Schultern gehen, in diesen pathologischen Zug.

Besser ist die reine Figurenmalerei vertreten, in der das Bildniss zahlreicher vorhanden ist als das Sittenstück. Ich habe schon früher wiederholt ausgeführt, warum das modern aufgefasste Bildniss den Wettkampf mit der älteren Anschauung nicht bestehen kann; seine malerische Auffassung verbietet die individuelle Vertiefung und ignorirt mehr oder weniger den runden Charakter. Wo der moderne Künstler seine Malmittel in den Dienst jener älteren Anschauungen stellt, glückt es ihm: Trübner's wundervolles Selbstbildniss in Ritterrüstung — das Beste, was der Künstler je gemalt hat! — ist ein Beweis, wie man als Maler ganz modern sein und doch die in der Ueberlieferung ruhenden Grundgesetze der Bildnisskunst beachten kann; er hat jedenfalls damit ein Werk zu Stande gebracht, das ich in rein malerischer Hinsicht für das beste in der ganzen Secession halte. Olde, der uns den Kopf des durch seinen dämmerigen Garten langsam dahinwandelnden Klaus Groth sehr bedeutend schilderte, hat die bildmässige Harmonie sich durch die ziehenden Unbestimmtheiten von Hintergrund und Figur verdorben; man muss sein Geschick bewundern, wie er die Bewegung des Schreitenwollens herausbekommen hat, aber es lässt kalt und stört. Uns interessirt an Klaus Groth nur der prächtige Poet, der in der associativen Vorstellung etwas Träumerisches, Ruhiges, Friedvolles hat, — ihn als Bewegungskunststück aufzufassen, ist ein arger Missgriff. Das ist ja auch das charakteristische Unglück für so viele moderne Maler, dass ihnen der ästhetische Instinkt für die Grundsetze fehlt, ohne den man nie bedeutend wird, und dass sie auch in voller Unbildung und Verständnisslosigkeit diesen esoterischen Dingen der Kunst gleichgültig gegenüberstehen und glauben, die Feinheit des Auges und das Handgelenk genüge für die Kunst. Dass in vielen Tafeln von Dürer, Tizian, Rembrandt, Velasquez mehr Wissenschaft von der Kunst und ihren Gesetzen steckt, als in vielen theoretischen Handbüchern, ahnen leider die Wenigsten heute. Das erklärt es auch, wie

man einen solchen Kopf wie den Olde'schen Klaus Groth schaffen und sich doch so sehr dabei vergreifen kann. Dass das Moderne für Habermann kein Gewinn ist, habe ich schon früher erwähnt. In der Secession ist der Beweis dafür. Ich habe mich nur schwer überzeugen können, dass sein «Spanier» nicht eine geniale Kopie nach einem alten spanischen Meister ist. Er stammt von 1875 und ist vom Künstler in keiner seiner Einzelfiguren wieder erreicht worden, soweit ich sein Werk kenne. In seiner tonfeinen Malerei ist noch das sehr empfundene Bildniss seiner Töchter von Uhde zu nennen, der sich jetzt mit allen Zeichen des Glücks hier wie in den neueren grossen Werken wieder seiner alten Herzhaftigkeit und Bestimmtheit bei ganz neuer Stilweise zuwendet, was als ein Labsal unter der heute herrschenden Weichlichkeit anmuthet; Oppenheimer mit einem Gruppenbildniss und einem genrehaften Selbstbildniss, F. Krause, Lippisch, Schlittgen mit einem etwas nüchternen aber gutgesehenen Akt und einem Damenbildniss, Engel mit zwei Priestern am Meerufer sind dazu hervorzuheben.

Figur und Innenstück in technisch sehr glänzender Weise hat Kühl, in Verbindung mit Landschaft, Hartmann stimmungsvoll in seinen violett gehaltenen «Aehrenlesern» geschildert. Eine ungemein feine Arbeit ist auch das Flussufer mit den Damenkleidern am Rain und dem davor sitzenden Hund von Trübner, dessen Gardekürassiere im Walde nicht minder vortheilhaft auffallen, während seine «Susanna im Bade» von der ungleichen und unfertigen Art ist, die bisher so charakteristisch für den Künstler war und seine Entwicklung hemmte. — Die Landschaft war von jeher die Hauptseite der Secessions-Arbeit; sie ist hier im Gegensatz zum Moabiter Glaspalast sehr reich und in verhältnissmässig guter Darstellung vertreten, ohne dass man von besonders hohen Leistungen sprechen kann. Thoma hat ein paar stille und ernst gestimmte Schwarzwaldslandschaften gesandt, Dill einige seiner tonweichen und darin manieristischen Dachauer Naturausschnitte, Ubbelohde, Hübner, Vinnen, Grässel mit Entenstaffage Anderes, Overbeck einen Abend; das deutsche Landschaftsideal der Ortindividualisirung vertritt am nächsten Schultze-Naumburg in einer düster gestimmten Ansicht von der Burg Plauen; aber er thut der Natur in der Farbe Gewalt an und ist von der Phantastik eines Fieberkranken in seiner Auffassung.

Bei den graphischen Arbeiten ist mir Richard Müller mit seinen quattrocentistisch-stilisirten Radirungen besonders aufgefallen, weil eine streng gesehene Natur mit origineller Erfindung und guter Technik in ihnen zusammenkommen. — Trefflich ist die Plastik der Secession. Stuck's bekannter «verwundeter Kentauer», seine neue «Tänzerin» in der eigenartigen Stilisirung und der heftigen Bewegung, sein bekanntes Relief der «Tänzerinnen», Dittler's Bogenschütze, Dasio's Koketterie, eine Verkleinerung von Hösel's schon bekannter Reiterfigur eines Hunnen, Flossmann's Herrenbüste, die Bronzebüste einer jungen Dame von Klimsch, Kruse's in der Tönung nur etwas zu weitgehender und die Wachsfigur darin streifender, sonst aber ausgezeichneter Kopf von Gleichen-Russwurm sind mehr oder weniger erfreuliche Werke. Der impressionistische Zauber scheint doch in unserer Plastik der Jungen keinen festen Fuss zu fassen. Und herrschte der Geist dieser paar herausgegriffenen und noch mancher anderen Plastik in der Charlottenburger Ausstellung auch in deren Malerei, so könnte man diese Gründung als einen Gewinn für die deutsche Kunst begrüssen; so aber ist leider noch nicht abzusehen im Augenblick, wann dort gesundere Anschauungen zur Vorherrschaft kommen werden. —

E. Rau pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Almenrausch und Edelweiss

Toby E. Rosenthal pinx

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Wieder daheim

Francesco Paolo Michetti. Frühlingsnacht

Francesco Paolo Michetti

VON

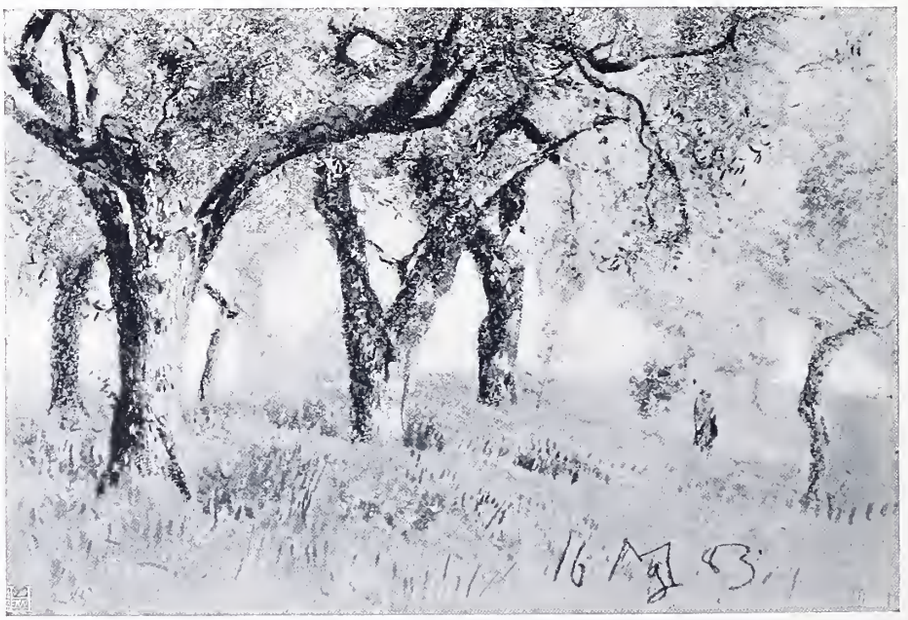
WOLFGANG VON OETTINGEN

Edoardo Dalbono, der bekannte Maler — so erzählt im Februarheft der «Nuova Antologia» von 1899 Ugo Ojetti — bemerkte an einem Winterabend des Jahres 1868 im Aktsaale der Kunstakademie zu Neapel, als er während der Modellpause, um sich zu erwärmen, auf und niederlief, hinter den Bänken einen Bauernburschen, der sich mit einem Fetzen Papier und einem Endchen Bleistift in den dunkelsten Winkel verkrochen hatte. «Was treibst Du hier im Finstern, statt vorn auf den Bänken zu zeichnen?», fragte er ihn. «Aber wer giebt mir denn ein Reissbrett? Und wer giebt mir ein ordentliches Blatt Zeichenpapier? Und lässt man mich denn dort sitzen? Kaum sieht mich der Diener, so wirft er mich vor die Thür!» erwiderte der Bursche in der übersprudelnden Redeweise der Abruzzesen und blickte den Maler ganz keck mit grossen, leuchtenden Augen an. «Lass sehen, was Du gemacht hast!» — fast mit Gewalt musste Dalbono ihm die Zeichnung aus der Hand nehmen: da fand sich's, dass der unkultivirte Junge es besser getroffen hatte, als alle Andern im Aktsaal! Die Folge davon war, dass er sich am nächsten Morgen um 8 Uhr in Dalbono's Atelier

Francesco Paolo Michetti. Studie

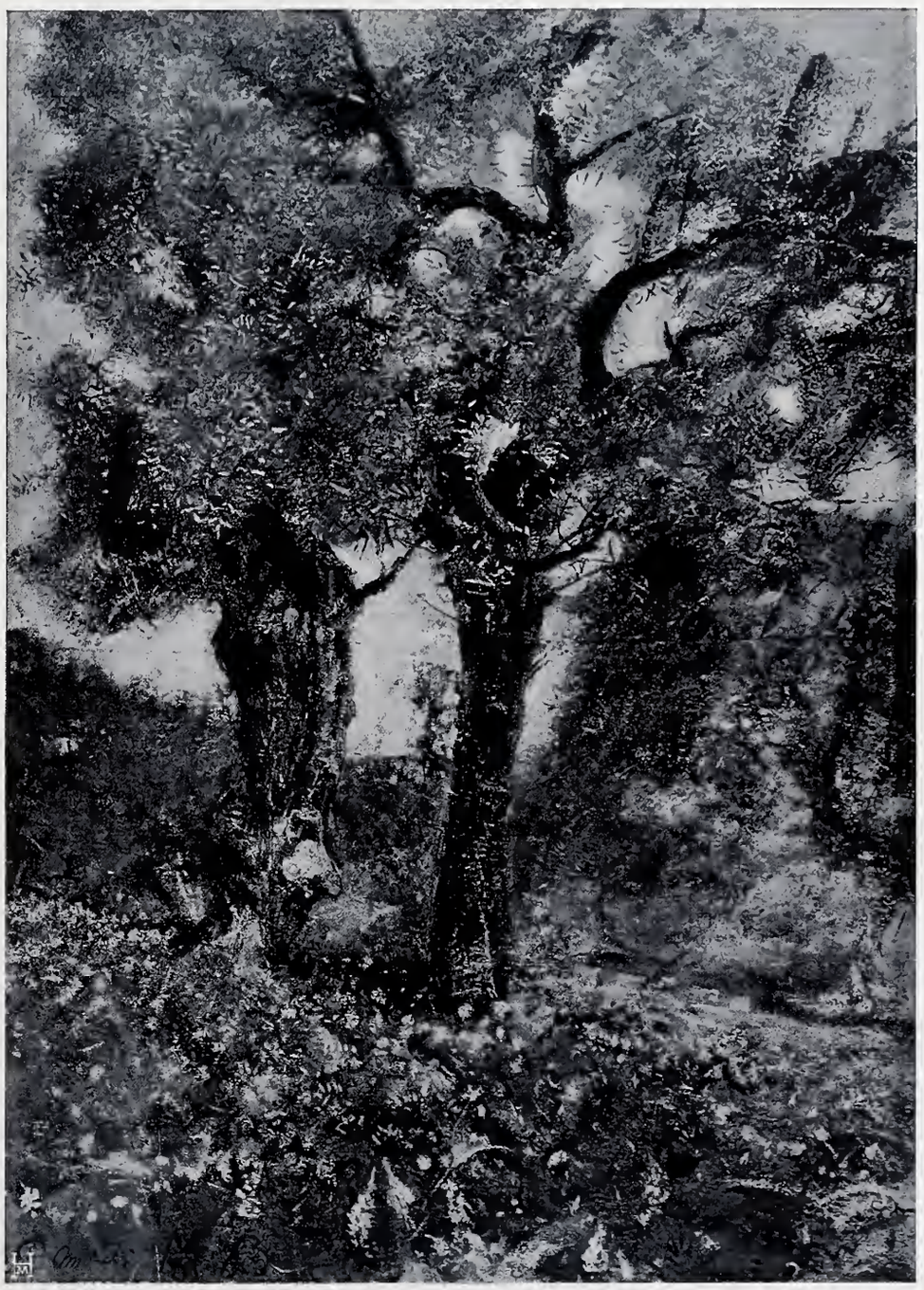
einstellen durfte. Er kam ungewaschen, Gesicht und Hände noch beschmutzt mit Kohle und Pastell, im blauen Anzug eines Ziegenhirten. Von sich zu erzählen wusste er nicht mehr, als dass «der Lehrer» (lu maestu) von Chieti ihm einige Anweisung im Zeichnen ertheilt habe; aber zu arbeiten und wissbegierig zu fragen begann er sofort und mit dem nachhaltigsten Eifer.

Dieser Bursche hiess Francesco Paolo Michetti, und war als Sohn eines armen Taglöhners von Tocco da Casauria bei Chieti im Jahre 1851 geboren. Er blieb zunächst bei Dalbono, kehrte dann nach Hause zurück, um auf eigene Hand zu studiren, und kam zeitweise wieder nach Neapel, wo er sich mit Hilfe eines Stipendiums der Provinz Chieti, und auch von wohlwollenden Privatleuten unterstützt, durchschlug und weiterhalf. Ein Selbstbildniss, das er damals oder etwas später malte, zeigt ihn in der That als ein von städtischer Kultur noch wenig berührtes Naturgeschöpf, dem aber Geist und Genie aus dem Auge blitzen. Dunkle, kurze Kraushaare in vollkommener Verwilderung, die Stirn gewölbt, in energische, etwas anmassliche Falten gezogen, der Blick funkelnd, durchdringend, nicht eben römisch die Nase, und die Lippen, von einem struppigen Bärtchen eben erst bedeckt, wie die eines Arabers trotzig aufgeworfen; das offene Hemd lässt auf der gebräunten, kräftigen Brust ein paar naive Amulete sehen. Also ein Abruzzese, wie er echter nicht zu denken ist, ein Autochthone des unaussprechlich schönen, auf Stolz und auf Narrheit, auf Strenge und Lust, auf Noth und Lebensfreude gestimmten Südens; der Sohn des Berglandes und zugleich der Küste, der seine Arbeiten von den schneeweissen Gipfeln und den schroffen Wänden des Apennin hinab über die sonnigen Hügel, Matten und Felder bis zu den langen Linien



Francesco Paolo Michetti. Baumstudie

der Brandung oder auf dem Meere selbst betreibt; der im fortwährenden Kampf mit einem zur Gewaltsamkeit geneigten Klima und mit dem erbarmungslosen Steuereinnehmer seinen selbstherrlichen Muth doch nicht verliert und, umgeben von harten Charakteren und ehrwürdigen, unerschütterlichen Gebräuchen, eine edle Freiheit in den Offenbarungen seiner Phantasie und in der poetischen Verklärung seiner mancherlei Mühsale findet.



Francesco Paolo Michetti. Baumstudie

Unter Seinesgleichen war Michetti zum Jüngling herangewachsen und hatte nie ein anderes Leben geführt, als das eines Bauern. So musste er seine Welt zunächst in der Thätigkeit der Feldarbeiter und der Hirten und in ihren Anschauungen sehen, und wie sie mit der heimathlichen Erde und mit ihrer eigenthümlichen Landschaft so zu sagen ein unauflösliches Verhältniss eingehen. Aber vor den Andern war ihm neben der Naturbeobachtung zu praktischen Zwecken und neben dem behaglichen Naturgenuss der Trieb zum künstlerischen Beobachten gegeben. Wo seine Genossen in ihrer Arbeit blos schafften und handelten, da fasste er zugleich mit den Augen auf und ergriff als innerlich erschaute Bilder, was Jenen nur als todter Gegenstand oder als gleichgiltige Erscheinung galt. So wurde ihm diese Welt lebendig, im wahren Sinne wesentlich, und, gehoben durch die dem Italiener ohnedies innewohnende Beweglichkeit und Behendigkeit des Geistes, gelangte er, trotz der Ursprünglichkeit der ihn umgebenden Sphäre, dazu, in sich den Künstler zu entwickeln, d. h. den selbständigen und bewussten Geist, der sich getrauen darf, seine Eindrücke auszugestalten und zwar so, dass diese Gestalten in den echten und

Franccsco Paolo Michetti. Studie zu «Corpus domini»

gelungenen seiner Werke, unbekümmert um landläufige Auffassungen, nichts Anderes darstellen als eine Art von persönlichem Urtheil und Bekenntniss.

Dieser Austritt des Burschen aus dem rein praktischen Bauernleben und die Entwicklung Michetti's zum wahren Künstler vollzogen sich nun freilich nicht auf dem ebensten Wege, und erst nachdem er «durch Jahre durchgedrungen», erschien er in seiner eigentlichen und in diesem Sinne «vollendeten» Gestalt.

Das Verlangen, die Handgriffe der Kunst zu lernen, um für das, was ihn innerlich beschäftigte, eine Ausdrucksweise zu finden, dazu wohl auch der Wunsch, sein Talent doch irgendwie nutzbar zu machen, führten ihn aus dem Dorf zu seinem ersten Lehrer nach Chieti; und dieser Mann, der offenbar bald erkannte, dass in dem Knaben etwas Aussergewöhnliches stecke, erwarb sich um ihn das grösste Verdienst, das er erwerben zu können glauben durfte: statt ihn als handwerksmässigen Anstreicher oder als kleinstädtischen Maler von konventionellen Bildnissen und schablonenhaften Landschaften festzuhalten, ermöglichte er ihm den Besuch von Neapel, wo eine königliche Akademie der Künste ihm die allerbeste Förderung zu versprechen schien. Wie es damals um diese Akademie stand, das wusste oder begriff vielleicht weder der Lehrer noch der Schüler.

Francesco Paolo Michetti. Studie zu «Corpus domini»

Sie befand sich nämlich in einer Umwandlung, die geradezu einer Revolution glich. Die Ziele der an ihr betriebenen künstlerischen Erziehung waren nicht mehr dieselben, die die meisten Kunstakademien von den stark doktrinären Zeiten ihrer Gründung

F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Reiterporträt des Königs Humbert von Italien

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Heimwärts

her im Auge zu behalten pflegen. Während nämlich sonst auf ein zwar die Naturwahrheit anstrebendes, aber doch bald mehr, bald weniger nach der Antike und nach den älteren oder neueren Klassikern der Malerei stylisirtes Zeichnen, auf eine in derselben Weise stylisirte Koloristik und auf eine gewissen Traditionen entsprechende Komposition Gewicht gelegt und dem Schüler erst dann seine Selbständigkeit zugestanden und gelassen wird, wenn er in den überlieferten Elementen gründlich geschult ist, überwog, wie es scheint, zu jener Zeit im «Istituto» von Neapel (so wurde in bezeichnender Weise die «Akademie» der Künste umgetauft) eine sehr moderne und persönliche Richtung, die man nach einem nichts weniger als klassischen oder romantisch-historischen Meister, nämlich nach Fortuny, benennen darf.

Francesco Paolo Michetti. Studie

Mariano Fortuny, der internationale Südländer, der aus Spanien, Italien und Frankreich die Elemente seiner pikanten Kunst entwickelt hatte, förderte ja allenthalben im Süden, und am stärksten vielleicht in Neapel, eine Malerei, die zwar, wie er selbst, in manchen Beziehungen auf dem so überaus strengen, korrekten und eleganten Realisten der Miniatur, auf Meissonier, fusste, aber weit über diesen hinaus ging, indem sie in das Reich der Farbe und der kapriciösen Technik mit unerhörter Lebendigkeit schweifte. Der Muth, durch alle Mittel eines sprühenden Kolorits und eines prickelnden, im Einzelnen oft unsoliden Vortrages verblüffende Wirkungen zu erzielen, die rauschende Lebenslust des Südens mit seiner blendenden Sonne, seinen farbigen Schatten, seinen schreiend bunten Motiven überzeugend darzustellen und mit Geist und Leidenschaft ein Feuerwerk der Grazie aufflackern zu lassen — dieser Muth und diese Fähigkeit wurden an manchen Orten erst von Fortuny geweckt und verbreitet.

Sie trafen in Neapel auf die verwandten Bestrebungen Filippo Palizzi's und Domenico Morelli's. Beide waren bedeutend älter als Fortuny und weniger international, weniger salonmässig

und weltberühmt als er und darum wohl auch nicht so einflussreich und expansiv; aber desto fester wurzelten sie in dem heimathlichen Boden und vertieften die Anregungen, die sie etwa noch zu ihren eigenen Ideen von auswärts erhielten.

Francesco Paolo Michetti. Heimweg

Palizzi war als der erste bewusste Reformator in Neapel aufgetreten und suchte seinen Wahlspruch: «Das Schöne ist nichts Anderes als ein verklärender Abglanz des Wahren», im Gegensatz zu der Auffassung des Schönen als einer vornehmlich nach Gesetzen der Aesthetik und von den Formen der Antike abgeleiteten Erscheinung, energisch zur Geltung zu bringen. Sehr eingehende und in ihrer Frische bis dahin selten erreichte Naturstudien verhalfen ihm zu einer gesunden, klaren und unverfälschten Ausdrucksweise; und da er, mit lebhafter Empfindung beobachtend, in den einfachsten Vorgängen und Landschaften Stoff genug zu geistreicher Mittheilung fand, so gelang ihm in der That ein Vorstoss gegen die schon sehr konventionell gewordene Malerei seiner Vorgänger. Bilder wie sein «Auszug der Thiere aus der Arche Noah» oder «Die Wirkungen des Frühlings» (auf zwei Esel, von denen der eine einen Mönch, der andere ein junges Mädchen trägt) sind in ihrer Unbefangenheit die Vorboten einer neuen Schule.

Neben Palizzi stand seltsam, phantastisch und zu Uebertreibungen geneigt Domenico Morelli. Auch er hatte als feste Grundlage seiner Virtuosität eine genaue Kenntniss der Natur, besonders der heimischen Landschaft am Golf von Neapel mit den Wundern ihres Meeres und ihrer zauberischen Inseln, erworben; auch er konnte «richtig» sehen, d. h. ohne die Brille fremder Anschauung mit selbständiger, abgeklärter Auffassung; aber er verwendete diese Fähigkeiten zur Darstellung leidenschaftlich gesteigerter und bis zur Wunderlichkeit origineller Motive. Die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen nahmen unter seiner Hand ganz neue Formen an; wie in seiner «Versuchung des heiligen Antonius», der

Francesco Paolo Michetti. Landschaft

in einer Grotte kauernde, bis zur Verzweiflung erregte Beduine umschwirrt und umdrängt wird von lockenden Frauenleibern, die allenthalben aus Luft und Staub hervorquellen, so müssen sich alle seine Stoffe eine Uebersetzung in das Mystische, mindestens eine Behandlung voll Nervosität gefallen lassen. Kein Wunder, dass Morelli mehr noch als Palizzi auf seinen Kreis einwirkte; seine so ausserordentlich verführerische, glänzende Eigenart, die ihre Berechtigung durch ihr tiefes, feuriges Gefühl und ihre immerhin energische Schulung erwies, führte ihm eine grosse Anzahl von Schülern zu, unter denen als die die Gruppe am besten Charakterisirenden der schon genannte Dalbono, ein raffinirter Farbenkünstler, und der besonders durch seine «Hochzeit in der Basilicata» bekannte Chirico anzuführen sind.

Francesco Paolo Michetti. Studie

Auf diese Generation von Palizzi- und Morelli-Schülern wirkte das weniger charaktervolle, aber desto leichter erreichbare Vorbild Fortuny's natürlich kräftiger ein als auf die älteren Meister selbst, und die mit spitzem Pinsel pikant, liebenswürdig, unterhaltend, gefällig gemalten neapolitanischen Bilder erwarben sich weithin einen gewissen Ruf und eine grosse Verkäuflichkeit, besonders nach dem transatlantischen Auslande. Damit war freilich der Reiz dieser Richtung, der, soweit er für höhere Ansprüche berechtigt war, auf der Ursprünglichkeit der Empfindung und auf der glücklichen Entdeckung der heimathlichen Eigenthümlichkeiten in Volk und Landschaft beruhte, bedenklich gefährdet; nur gar zu leicht verfällt ja der Künstler in Manier, wenn eine zunächst gerade durch Freiheit von Manier auffallende Neuerung einen einträglichen Handelsartikel und dadurch eine Kunstmode geschaffen hat.

Auch Michetti, der durch Dalbono in die Kreise Palizzi's und Morelli's eintrat und bis zu einem gewissen Grade der Schüler beider Reformatoren wurde, gerieth bald in das Fahrwasser der geistreich Manierirten. Ob er und der Lehrer von Chieti das vorausgesehen hatten, als man sich entschloss, die Akademie in Neapel zu versuchen? Diese Frage mag unbeantwortet bleiben; denn in welcher Absicht Michetti nach Neapel auch gekommen sein mag, so steht doch fest, dass er sich sofort der dort herrschenden Richtung anschloss. Die Studien, die er bei seinen Lehrern, und in den Zwischenzeiten zu Hause, anfertigte, die oft miniaturartig kleinen Thierbildchen und Strandskizzen, zeigen ihn als einen geschickten, aber von vornherein auf das Gefällige und Verkäufliche bedachten Arbeiter, dessen Leistungen sich übrigens nicht wesentlich von den Erstlingen Anderer unterscheiden. Denn er ist noch nicht im Stande, mehr als oberflächlich zu charakterisiren, und sein Auge ist auch noch nicht scharf genug, um alle Reize des Lichtes, die Reflexe, das Helldunkel, in wirklich malerischer Auffassung auf sich wirken zu lassen. Er liebt, ganz wie Palizzi, seinen Studien einen dunklen Hintergrund, sei es einen ganz neutralen, sei es ein Gebüsch oder dergl. zu geben, und den eigentlichen Gegenstand der Skizze säuberlich und scharf, in einer von der Umgebung unabhängigen Beleuchtung, davor zu setzen; dadurch konzentrirt er sich auf die Zeichnung, in der er, wenn es ihm darauf ankommt, bald Erstaunliches erreicht, und auf die Richtigkeit der Bewegung; und im Uebrigen erzielt er eine gewisse, allerdings billige Wirkung, indem er die Skizze durch konventionelle Zuthaten von Anmuth zu augenfälliger Eleganz steigert. Aus solchen Studien gingen dann kleine Genrebilder hervor, die sich für den Kunstmarkt eigneten und also für den Lebensunterhalt des jungen Künstlers von Bedeutung waren; die originellen Anläufe eines revolutionären Genies wird Niemand sie nennen wollen. Immerhin ist zu beachten, dass schon diese ersten Werke Michetti's nur den Gedankenkreis behandeln, den er, auch später, freiwillig fast nie verlassen hat, und dass schon bald, um die Mitte der siebziger Jahre, manche unter ihnen in der einen oder der anderen Beziehung etwas Besonderes, Ausserordentliches aufweisen. Nie hat Michetti einen Gegenstand aus dem Leben der Städter, nie einen modisch und «fein» gekleideten Menschen gemalt — es sei denn, dass er, was sehr selten vorkam, ein Bildniss zu machen hatte. Vielmehr beschäftigte ihn von Anbeginn nichts Anderes als die ländliche Umgebung, die er, aufwachsend, durch fortwährende Beobachtung in sich aufgenommen hatte. Die Landschaft selbst zunächst noch weniger intensiv — vielleicht deswegen, weil er durch das Beispiel der anderen Neapolitaner Maler vor Allem auf das Genrebild mit dessen vornehmlich figürlichen Inhalt verwiesen wurde.

Francesco Paolo Michetti. Gewandstudie

Francesco Paolo Michetti. Alte Frau

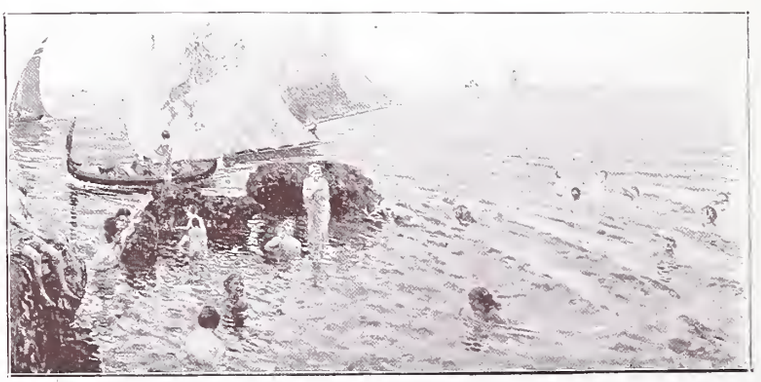
Dagegen fesselten ihn damals in erster Linie die Thierwelt und die bäuerliche Gesellschaft. Von den Thieren studirte er mit besonderer Vorliebe die Schafe und das Geflügel. Er konnte sie ja für seine Bilder am besten verwenden; die grottesken langbeinigen Lämmer und die Zicklein mit den drolligen Köpfen und Schwänzen, die prächtigen, kollernden Truthähne und die bunten Hühner. Im Grunde aber zogen ihn wohl mehr als die Verwendbarkeit ihre ausserordentlich koloristischen Eigenschaften an; das feine, weiche Grau der Wolle, in der sich das Licht so eigenthümlich verfängt, und das lockere Gefieder mit seinem metallischen Glanz; an ihnen ging ihm wohl allmählich manche Offenbarung von Farbentönen, manche tiefere und originellere Auffassung von Formen zuerst auf. Schon in den ersten Jahren seines Studiums gelangen ihm zwei tüchtige Thierstücke, Oelbilder, die lebensgrosse Hähne, Hühner und Puten darstellen, wie sie fressend beisammenstehen; auch hier ist der Hintergrund neutral und die Beleuchtung gleichgiltig, aber die Thiere sind in der Zeichnung und stofflichen Modellirung meisterhaft behandelt und einige von ihnen sind mit eindringender überraschender Schärfe charakterisirt. Auch später werden wir ihn immer wieder auf solche Geschöpfe zurückkommen

Francesco Paolo Michetti. Geflügelstudie

sehen, und wahrlich nicht nur, weil sie einen integrirenden Bestandtheil der ländlichen Staffage bilden.

Ueberhaupt tritt schon früh hervor, dass Michetti die wenigen Motive, mit denen er sich abgibt, in sich zu vertiefen und mit seiner fortschreitenden Ruhe ihnen neue Seiten abzugewinnen sucht. So können wir feststellen, dass, was die Menschen betrifft, das Wesen und Seelenleben der Mädchen ihn von Anfang an mehr interessirt als das der Burschen, dass er die Jungen mehr beobachtet als die Alten, und dass nicht nur unter seinen ersten Studien und Genrebildern die Darstellungen von Hirtenkindern zahlreich sind; aber mit den Jahren werden seine Darstellungen aus diesem Kreise gehaltvoller und gedankenreicher. Zunächst kehrt er immer wieder zu dem halberwachsenen Bauernmädchen zurück, das allein oder in Gesellschaft von seinesgleichen im Grünen seiner kleinen Obliegenheiten waltet.

Da lehnt es, die lange Gerte im Arm, an einem Baumstamm, umgeben von den Pflegebefohlenen, den Lämmern oder den Truthühnern, die im hohen Grase eines Obstgartens ihr Futter suchen; nachlässig und keineswegs zierlich gekleidet, mit einem groben Rock, einem lockeren Mieder, einem befransten Brust- oder Kopftuch angethan, die Schürze als Tasche aufgerafft, um den Hals und in den Ohren bäuerisch derben Schmuck, zeigt es sich naiv in seiner Träumerei und natürlich in seinem Vergnügen etwa an den Weintrauben, von denen es nascht. Oder es treibt die Herde am Abend heim und schreitet baarfüssig, ein Ritornell in die laue Luft hinaussingend, über die Wiese hin, elastisch im Gang, kräftig mit gesunden Gliedern, von herber, noch knospender Feldblumenschönheit. Der jüngere Bruder, ein Bübchen in Hemd und Hosen, darf der Schwester schon helfen; auch er geht mit der Gerte der Herde nach,



Francesco Paolo Michetti. Seebad

ernsthaft und gelassen, wie die nothwendige Arbeit und die Langweile es mit sich bringen, aber auch sorglos, behaglich und ohne Gedanken, wie es seinem glücklichen Alter zukommt. Solche Bilder sind keine gemalten Dorfgeschichten, sie enthalten kein novellistisches Motiv, kaum jemals humoristisch gewendete oder vom Beschauer auszuführende Pointen; ihr Zweck ist zunächst kein anderer als die Darstellung der in ihrer Harmlosigkeit beobachteten und aufgefassten Figuren — eine Darstellung, die allerdings durch die schon raffinirte und oft mehr blendende als solide Technik an sich nichts weniger als harmlos und naiv anmuthet. Denn durch eine absichtliche und konventionelle Feinheit in der Zusammenstellung von gebrochenen und gedämpften Tönen, die an einzelnen Stellen durch stark betonte Flecken gehoben werden, besonders auch durch eine gewisse Koketterie in der willkürlichen Gegenüberstellung von glatt und minutiös ausgeführten Partien, z. B. den Fleischtheilen, gegen ungemein flott und skizzenhaft behandelte, wie es gewöhnlich der Vordergrund ist, weist sie, statt auf die Olivenwälder der Abruzzen, vielmehr auf die Ateliers von Neapel als ihren Ursprungsort hin.

Francesco Paolo Michetti. Studie

Trotzdem oder wahrscheinlich gerade deshalb, eroberte Michetti durch sie ein Publikum und wusste sich, vermuthlich doch wohl durch seine Ueberlegenheit in der Anwendung aller Kunstgriffe und durch die Feinheit seiner Beobachtung, schon bald einen Namen zu erwerben. Die Presse begann sich mit ihm zu beschäftigen, ihn zu erwähnen oder auch zu verfolgen. Er fand darin eine Ermuthigung, auf diese Weise fortzufahren, und das that er in kräftigem Crescendo, indem er gegen Ende der siebziger Jahre eine Reihe grösserer, figurenreicher Kompositionen zu schaffen unternahm.

Mit Ausnahme des « Liebesfrühlings » (« la Primavera dell' amore »), eines rauschenden und duftigen Phantasiestückes, das am Ufer des blauen Meeres unter einem blühenden Baum einen Reigen von Mädchen und in der sonnigen Luft ein Durcheinander von übermüthigen Amoretten zeigt, sind alle diese Bilder aus dem öffentlichen Volksleben der Abruzzesen genommen. Der Maler hatte Gefallen gefunden an dem bunten Gedränge, an der lebhaften Bewegung festlich erregter Bauern und Bäuerinnen; die bei vielen Anlässen sich abspielenden eigenthümlichen Gebräuche, der leidenschaftliche Eifer der an ihnen Betheiligten interessirten ihn; der Menschenkenner Michetti begann den virtuosen Maler zu ergänzen, und wahrlich nicht zu dessen Nachtheil. Mochte er nun eine Serenade darstellen, oder

singend spazirende Mädchen, Mädchen bei der Arbeit oder auf dem Wege zur Kirche, oder einen Hochzeitszug, ein Kinderbegräbniss oder einen Bittgang, immer war er darauf bedacht, seinem Volk, das er kennt und liebt, dem er mit Leib und Seele anzugehören sich bewusst ist, Gerechtigkeit widerfahren und es nicht banal wie den Chor einer Oper, sondern ausdrucksvoll, feinfühlend und unbefangen erscheinen zu lassen. Freilich kleidete er dann eine solche Scene mit Vorliebe in das schillernde Gewand seiner oft in das Gesuchte ausschweifenden und sichtlich nach Wirkung haschenden Technik, und nur selten begnügte er sich mit einem schlichteren und anspruchslosen Vortrag; aber wer wollte leugnen, dass solche Bilder, die heute allmählich aufhören zu gefallen, zu ihrer Zeit, vor fünfundzwanzig Jahren, doch recht kräftig und vortheilhaft gegen die affektirten Genrebilder abstachen, die man damals ohne ergötzliches Geschick zu malen pflegte und heute noch nur zu oft so malt?

Francesco Paolo Michetti. Studie

Gleich das erste grosse Gemälde, das den Ruf Michetti's zum Ruhme umstempelte, das 1877 gemalte «Frohnleichnamsfest zu Chieti» («Corpus domini», jetzt im Besitze des deutschen Kaisers), schlägt ein unerhörtes Fortissimo des Raffinements an. Schon der Rahmen ist auf's Aeusserste berechnet: eine breite, flache Leiste in der Farbe von verrostetem Eisen, an den Rändern von aufgelegten Kupfermünzen und Rosetten eingefasst; fliegende Vögel in langem Zuge, Krabben und andere Seethiere, Insekten, Sterne, eine ganze Fischerfamilie und eine Cymbelschale, Alles in den verschiedensten Proportionen, sind plastisch auf ihr angebracht; ausserdem ist ein dicker Rosenkranz schräg über eine Ecke fort, ein Stück der Bilder überschneidend, gespannt. Absonderlich wie dieser Rahmen ist die Anordnung des Bildes selbst. Seine untere Hälfte wird in der ganzen Breite ausgefüllt von einer breiten Marmortreppe, die, von vorn gesehen, mit acht Stufen aufsteigt und fast leer ist; die obere Hälfte zeigt, ausser einem Stückchen hellbewölkten Himmels und einigen Häusern in der linken Ecke, den unteren Theil der kahlen, nur durch das Portal, eine Seitenthür, ein Gemälde und einige eingemauerte Skulpturen belebten Kirchenfaçade von Chieti. Aber aus dem Portal quillt der Anfang der Prozession auf

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

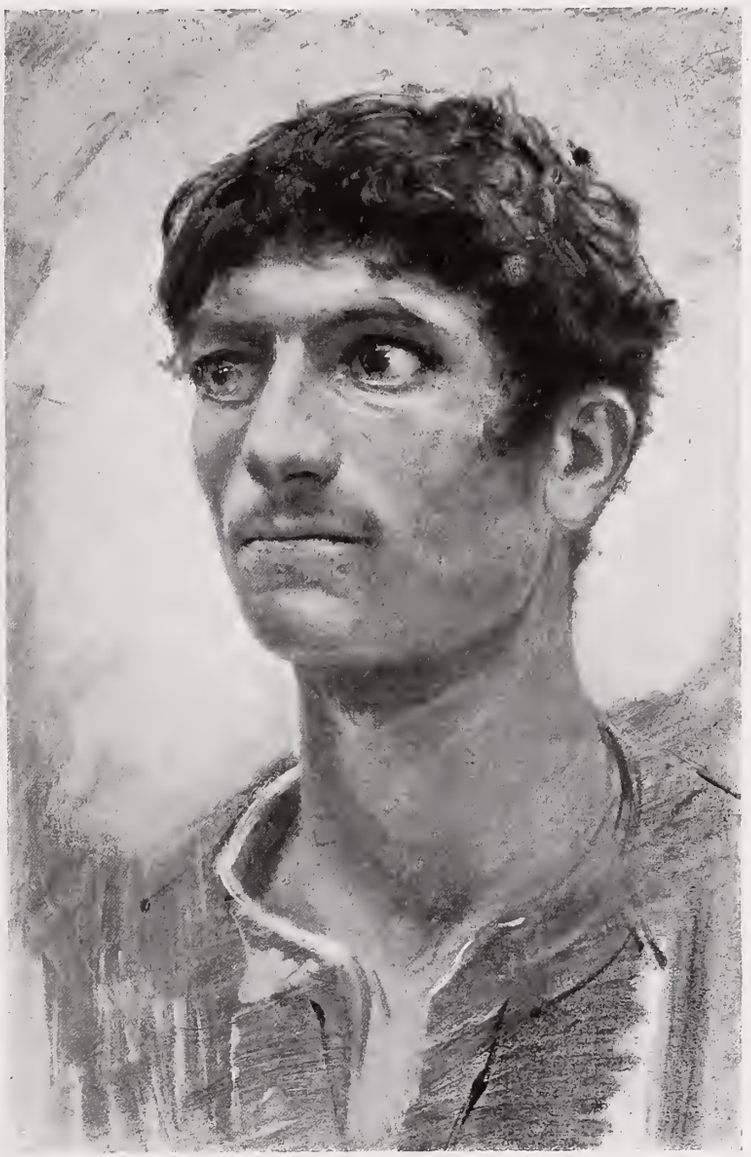
Ochsengespann

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Landschaft

die Terrasse über der Treppe heraus und wird von der links aufgestellten Musikbande, die mächtig blasend und paukend einsetzt, und rechts von Blumen werfenden, knieenden Frauen und Kindern empfangen. Welch' ein Gewimmel! Ein mächtiger Baldachin von gestreiftem Stoff schwankt daher; unter ihm, noch halb in der Dämmerung der Kirche, erscheint zwischen zwei Reihen von weissvermummten Lampionträgern der Priester; vor diesem aber, von Mädchen in Nonnengewändern begleitet, ist eine Schaar nackter Bübchen bis an die oberste Stufe vorgeschritten. Nur mit Socken bekleidet, mit Rosenkränzen und Ketten von Goldperlen behängt wie indische Götterbilder, stehen sie reihenweise Hand in Hand, prangend im Tageslicht und im Glanze des gesundesten Fleisches, die kleinen dicken Gliedmassen stramm gerichtet, jedes einzelne Kind ganz köstlich charakterisirt in Ernst oder Befangenheit, Furcht, Uebermuth oder Ueberraschung. Mütter drängen heran, sich ihrer Lieblinge wieder zu bemächtigen und glückselig mit ihnen abzuziehen; andere lassen ihre Kleinen Blumen werfen; auf der Seite, wo die Musik steht, ist ein Mann im Begriff, ein Feuerwerk auf den Stufen anzuzünden, das am lichten Tage nur Rauch verbreiten und durch Prasseln und Geknall den Festlärm erhöhen soll. Alles lebt in Jauchzen und in energischer Freude; der fröhlichste Gottesdienst, den man sich vorstellen kann! Und Alles entwickelt sich scheinbar so natürlich, so selbstverständlich und ungezwungen. Die Leute gehen auf in ihrer Lust und Andacht, sie denken nicht an den fremden Beschauer. Dächte nur dieser von ihnen unterhaltene Beschauer auch blos an sie und nicht auch an die deutlich sichtbaren Kunstgriffe des Künstlers! Denn da wird er gar zu bald inne, mit wieviel Kenntniss die Wirkungen, mit wie kühler Ueberlegung und kluger Sorgfalt das anscheinend so unmittelbar empfundene Kunstwerk aufgebaut sind. Die dunkle, geschlossene und verhältnissmässig wenig bewegte Masse der Musiker muss das Gewimmel der hellen und gedrängten Kinder- und der Frauengruppen auf der andern Seite heben; die schwarzen Gestalten der Nönnchen bilden Haltepunkte und «Repoussoirs»; die massenhaft



Francesco Paolo Michetti. Studienkopf

Francesco Paolo Michetti. Studie

fliegenden und die herumliegenden Blumen, die vielen blitzenden Schmuckstücke, die Kreuzchen und Rosenkränze der Frauen sind mit spitzem Pinsel scharf markirt und überschütten die bewegte Hälfte der Versammlung mit pikanten, geradezu aufregenden Lichtern und Fleckchen; das vorsichtige Herabschreiten einiger Figuren auf den Stufen suggerirt mit grosser Kraft die langsam vor sich gehende Entwickelung der Prozession aus der Kirche; der Feuerwerker mit seinen Apparaten betont nicht nur die Leere der Treppe, sondern dient auch als Verstärkung der Musikergruppe und als Gegengewicht gegen die bunt gekleideten Frauen, die auf der eintönig grauen Kirchenwand doppelt farbig und flimmernd wirken. Gewiss, eine jede Komposition muss genau überlegt und wirksam gegliedert sein; hier aber ist davon doch wohl zu viel geschehen! Dabei ist das Ganze recht glatt und mit einer etwas kleinlichen Sorgfalt gemalt; auch sind die Farben trotz der starken Kontraste nicht feurig lebhaft, sondern eher süsslich zu nennen.

Ein ähnliches, nur minder anspruchsvolles Werk ist der wenig später als das «Corpus domini» entstandene «Kirchgang» («l'Ottavario», im Besitz des Königs von Italien). Wiederum ein entschiedenes Querformat, dessen rechte Hälfte eine kahle Kirchenwand mit einem Portal und davor eine Terrasse zeigt; von links her kommt ein junges Ehepaar, gefolgt von einer Schaar wohlgeputzter Mädchen, um am achten Tage nach seiner Trauung vor der ganzen Gemeinde nochmals feierlich gesegnet zu werden. Den Zug zu empfangen, haben sich Neugierige an der Kirche aufgestellt; vier Musikanten neben ihnen pfeifen und fiedeln los, der Clarinettist verhindert den Hund der Neuvermählten durch heftiges Anblasen am Eintritt in die Kirche. Im offenen Portal aber steht der Parroco, väterlich nickend und winkend, bereit, seine verschämten Pfarrkinder durch die kritisch und aufgeregt gaffende Menge, die in der Kirche eine Gasse bildet, vor den Altar zu führen. Der bewölkte Himmel ist trübe und grau wie die Kirchenwand; es hat heftig geregnet und die nassen Fliesen der Terrasse geben breite Reflexe. Dieselben Absichten und dieselbe

Francesco Paolo Michetti. Hundestudie

Technik wie bei dem «Corpus domini» treten hervor; da aber hier nicht sowohl verwirrend bunte Massen, als vielmehr die Einzelfiguren wirken sollen, so ist die Charakteristik der Personen feiner und noch mannigfaltiger als dort. Die unvergleichliche Grazie und Würde italienischer junger Weiber, sofern sie von Arbeit und Entbehrung noch nicht gebrochen und abgestumpft sind, die schlichte Derbheit der Burschen und Männer, die auch am Sonntag ihre blauen Kittel, ihre Kniehosen und geschnürten Sandalen nicht aufgeben, während die Mädchen und Frauen in seidenen Blousen mit Mantillen und Goldschmuck prunken, die ganze Intimität eines Dorfes mit seinen Interessen des kleinen Lebens — das Alles hat der Künstler in diesem Bilde glücklich zum Ausdruck gebracht.

Francesco Paolo Michetti. St. Franziskus predigt den Ziegen

Vielleicht deutlicher als die meisten andern, in dieser Zeit entstandenen Bilder, die im Einzelnen anzuführen unmöglich ist, weist dieser «Kirchgang» darauf hin, dass Michetti nicht gesonnen war, bei der Neapolitaner-Manier stehen zu bleiben, sondern dass er Beruf und Fähigkeit in sich fühlte, seine technische Virtuosität, von jeder Abhängigkeit befreit, künftig allein in den Dienst seiner eigensten Phantasie zu stellen, sie also zur Darstellung dessen zu verwenden, was ihm, dem gereiften Manne, das Wesentliche, das der künstlerischen Gestaltung Vortheile scheinen würde.

Er war inzwischen weit herumgekommen, hatte in Rom gelebt, auch das Ausland, insbesondere Paris kennen gelernt; aber aus allen den mannigfaltigen Eindrücken, die ihm in der grossen Welt zu Theil geworden waren, hatte sich schliesslich als eigentlicher Gewinn die Ueberzeugung entwickelt,

Francesco Paolo Michetti. Weibliche Studie

den Altarstufen, Einige aber sind noch nachträglich zusammengebrochen und werden von den Ihrigen gepflegt. Wie leidenschaftlich und ekstatisch muss das Seelenleben eines Volkes sein, das sich solche Kasteiungen auferlegt! Wie schwer die inneren Konflikte, die nach solcher Sühnung verlangen! Die Härte der Busse erinnert an orientalische Pönitenzen, aber die Italiener sind feiner organisirt als die Orientalen und empfinden tiefer sowohl die Erniedrigung als den körperlichen Schmerz. Was Michetti hier gemalt hat, muss eine elementare Aeusserung des ungebrochenen Volksgeistes sein. Auch die theilnehmende Menge ist nicht stumpf, sondern athemlos ergriffen in brennender Gläubigkeit; nur wenige Figuren, eine Mutter mit ihrem unbefangen vergnügten Kinde und ein paar Buben, zeigen sich gleichgültig. Neben dem silbernen Heiligen kniet ein Priester; er liest Gebete ab und besprengt die Ankommenden mit Weihwasser; er ist umgeben von weissgekleideten, dicht verschleierten Kindern, die goldene Zackenkronen auf den Köpfen tragen. Weihrauchwolken umhüllen die Gruppe mit einem mystischen Licht.

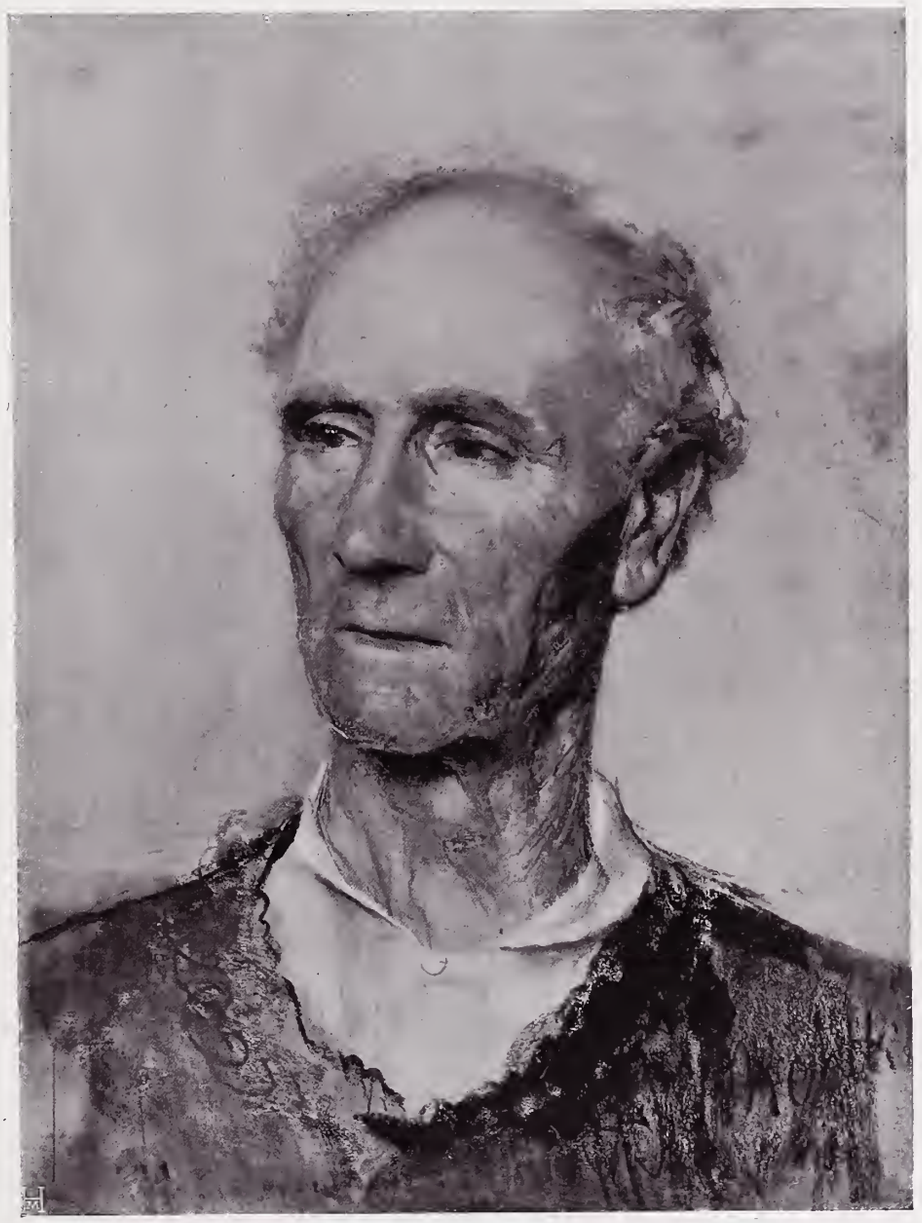
Ein gewaltiger Abstand trennt dieses Werk Michetti's von seinen früheren. Die Kühnheit seines Griffes nach einem ernsthaft dramatischen, psychologisch bedeutenden, dazu ausserordentlich nationalen Stoff, und sein Streben, diesen Stoff auch ernsthaft, ohne die Velleitäten der Mode, darzustellen, haben sich belohnt. Ihm ist ein gewaltiges Charaktergemälde, mit grossem Aufwand zwar, aber seiner grandiosen Strenge durchaus entsprechend, gelungen.

Eine solche Wendung und ein solcher Fortschritt des Künstlers erklären sich nur aus einer Erleuchtung und Konzentration seines Wesens. Michetti hatte, als er an das «Gelübde» ging, in der That einen merkwürdigen Läuterungsprozess begonnen, der vermuthlich auch heute noch nicht abgeschlossen ist; und zwar wurde dieser bewirkt, wie schon oben angedeutet wurde, durch ein vertieftes Verhältniss zur Natur.

In Francavilla, wo der Künstler sich in einem hochgelegenen einsamen Kloster zum Arbeiten eingenistet, aber ausserdem am Meeresstrande eine Villa gebaut hat, die er mit seiner Familie bewohnt, suchte er, seit dem Anfang der achtziger Jahre, mit rastlosem Fleiss und staunenswerther Energie die grossen und kleinen Landschaftsmotive, die Bäume und Felsen, die Meeresbuchten und Horizonte, nicht minder die Menschen und die Thiere, die er seit seiner Kindheit beobachtet, aber bis dahin

noch nicht ohne eine gewisse Befangenheit und konventionelle Vorurtheile aufgefasst hatte, nunmehr endlich so eindringlich und zugleich so einfach zu sehen, als es einem Menschen überhaupt möglich ist. Auf zweierlei kommt es ihm dabei an; er will den stofflichen Charakter seines Gegenstandes und, zweitens, dessen Erscheinung unter bestimmten Bedingungen richtig wiedergeben. — — — — —

Damit ist ihm der Sinn für die Landschaft eigentlich recht aufgegangen. Der Hügel über Francavilla, auf dem sein Convento mit dem überall sichtbaren Glockenthurm die Gegend beherrschend thront, die endlosen Olivenhaine, die sich die sanften Abhänge entlang ziehen, die flachen Felder und Wiesen locken ihn jetzt zu immer erneutem Studium. Er kann sich gar nicht genug thun in Veduten, die jenen Hügel von allen Seiten, unter allen Beleuchtungen darstellen; weniger um seiner Form willen, als wegen seiner dichten Bekleidung mit Oliven, deren dichtgedrängte Wipfel wie grünliches Silber in der Sonne flimmern und bei bewölktem Himmel, im gebrochenen Lichte, wie eine reiche Nebelschicht zu wallen scheinen. Dann aber nimmt er auch die Olivenbäume im Einzelnen für sich; die alten ehrwürdigen Stämme mit den weitausladenden Aesten und dem zarten, spitzen Laube; oder er wählt sich Nussbäume, oder Pappeln, oder Ulmen; er zeigt wie sie zusammenstehen, wie sie ihren dämmernden Halbschatten über Getreidefelder oder Wiesen mit blühenden Blumen breiten; durch ihre Zweige blickt der blaue Himmel oder in der Ferne das Meer. Wie gelingt ihm da der Ausdruck, die Wahrheit dieser Bäume, welche «Luft» ist unter und in ihren Aesten! Der Mann, der noch vor wenigen Jahren die Natur in's Gefällige abwandelte, verzichtet jetzt auf den Effekt der anmuthig vollendeten Gegenständlichkeit und erreicht dafür eine schlechterdings hinreissende Echtheit der Empfindung und des Ausdrucks. Mit wenigen, wie absichts-



Francesco Paolo Michetti. Studienkopf

los hingeworfenen Pastellstrichen auf grauem, braunem oder blauem Papier ist das Ganze gemacht: man steht davor und fragt sich, wie das nur möglich sei. In der Nähe betrachtet, lässt eine solche Skizze im ersten Augenblicke oft nicht einmal erkennen, was sie vorstellt; nach einigem Besinnen aber empfängt der Beschauer wie durch eine plötzliche Offenbarung den vollen Inhalt, und zwar so rein und treu, als sähe er einen Ausschnitt der Natur vor sich. Man vergleicht Michetti's Studien nicht selten mit den Zeichnungen Leonardo da Vinci's; sie haben in der That die Genauigkeit der Wiedergabe, im künstlerischen Sinne, mit diesen gemein, aber sie unterscheiden sich darin, dass Michetti seine Motive nicht, wie Leonardo es so oft thut, an und für sich, sondern mit ihren Beziehungen zu der Umgebung, also belebt von Reflexen und umspielt von Luft und Licht, zu geben pflegt. Er denkt und fasst von vornherein koloristisch auf; ohne die Farbe und ihre auf das Genaueste abgestuften Werthe ist ihm die Form weniger bedeutsam; in die Farbe legt er den ganzen Ausdruck seiner Empfindung, und es gelingt ihm, ihn uns ausgiebig mitzutheilen. Wenn er einen blühenden Pfirsich- oder Mandelbaum skizzirt, so leuchten die rosigen Zweige, die sich der Sonne und dem blauen Himmel entgegenstrecken, wie in hellster Frühlingsfreude.

Francesco Paolo Michetti. Studie

Und wie die Bäume, so nimmt Michetti auch alles Uebrige in seiner Heimathslandschaft mit inniger Liebe in sich auf: die fernen Gebirge, die Weiden und Wiesen, die dampfenden Sturzäcker, die ländlichen Pfade. Dann weiter die Bäche und am Meere den Strand; unzählige Motive liefern ihm die Klippen, zwischen denen stille Lachen spiegeln oder die Welle brandet, und die bunte kleine Vegetation, die sich an ihnen ansiedelt. Die offene See selbst mit ihrem unergründlichen Farbenspiel, eingefasst in die offene Bucht von Ortona, wird immer und immer wieder studirt, bei allen Beleuchtungen, in allen Wettern, und über ihr der Himmel mit seinen Wolken und Lichtwellen. Das Zarteste, das unser Auge erfassen kann, die Luft und ihre perspektivischen Wirkungen, das Licht in seinen Brechungen, wird von Michetti, dem Zauberer mit dem Pastellstift, durch wenige, rauhe Striche überzeugend gegeben.

Francesco Paolo Michetti. Entwurf zu «Tochter des Jorio»

Wer die hunderte von Landschaftsstudien Michetti's — die meisten von ihnen besitzt jetzt Herr Ernst Seeger

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Fressende Hühner

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hühner

in Berlin — betrachtet, wird geneigt sein, den Meister für einen geborenen und ausschliesslichen Landschafter zu halten. Und doch sind ihm diese Studien nur theilweise Selbstzweck; er treibt sie, weil er Alles will beherrschen und wiedergeben lernen was zu dem Aufbau seiner Welt gehört. Darum übersieht und vernachlässigt er nichts; und wie er die Pflanzen von der einzelnen Blume oder Frucht bis zum Baum sich aneignet, so geht er den Thieren nach, die er, ebenfalls mit Pastell oder auch mit Gouachefarben und wie die Landschaften mit wenigen aber Alles sagenden Strichen, in packender Lebendigkeit charakterisirt. Der Kopf eines Hundes, einer gehörnten Ziege, eines Schafes, oder nur die Schnauze eines Schafes, der Kopf eines Truthahnes oder ein Theil seines Gefieders er-

Francesco Paolo Michetti. Sommertag

scheint auf dem Papier in solcher Vollendung, dass die anspruchslose Studie, die der Maler vielleicht längst zu alten Erinnerungen geworfen hatte, mit der Bedeutung, dem Schwergewicht eines ausgeführten Gemäldes auftritt.

Aber das Endziel Michetti's bleibt doch die Darstellung des Menschen, und zwar nicht des subjektiv aufgefassten und nur als Thema zur Entfaltung persönlicher Phantastik verwendeten, sondern des mit Hingebung erkannten und mit Treue, ja mit Ehrfurcht nachgeschaffenen Menschen. Die Durchdringung und Beherrschung der heimathlichen Erde und ihres Himmels soll Michetti im letzten Grunde ja zur Wiedergabe des Volkes dienen! Zu diesem Zwecke muss er natürlich erst recht den Menschen studiren; insbesondere den Kopf nimmt er vor und vertieft sich dabei in den Ausdruck des Charakters und der Seelenbewegungen nicht weniger als in die körperlichen Formen. Allerdings scheint

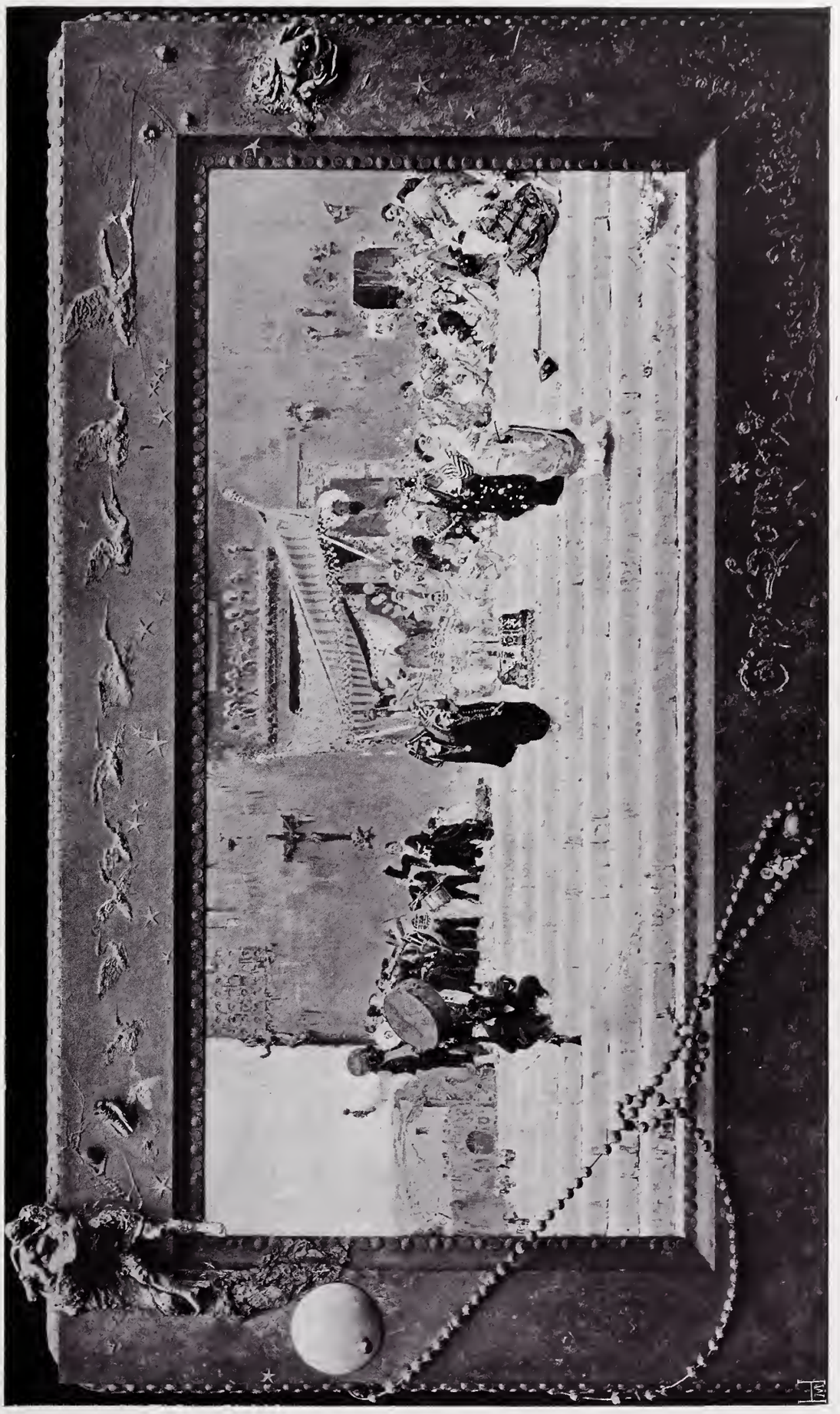
Michetti, der die Landschafts-, Pflanzen- und Thierstudien allenthalben, ohne unmittelbare Verwendung in einem Bilde für sie zu haben, skizzirt, die Menschen gewöhnlich schon mit bestimmten Absichten zu bearbeiten. Er fixirt Entwürfe zu Gemälden mit heftig hingesetzten Pastellstrichen oder Gouacheflecken unter starker Uebertreibung der koloristischen Pointen, und stellt die menschlichen Figuren, nur mit der Rücksicht auf ihre richtige Bewegung, mit wenigen aber ausdrucksvollen Andeutungen hinein; dann wendet er sich bald zu den Köpfen und studirt an ihnen, indem er sie in überlebens grossem Massstabe, mit gesteigerten Motiven, durchbildet. Da entgeht ihm nichts; er zeigt jedes Fältchen im Gesicht, lässt den Flaum der Haut, den Athem der Nase spüren; das Auge lässt er durchsichtig leuchten im feuchten Glanz, die Haare im Winde spielen. Bei Gelegenheit begegnen wir dann einem solchen, zunächst vielleicht etwas überladenen und kleinlich behandelten Kopfe unter strenger Vereinfachung in einem Gemälde und werden inne, welch' intensives Studium hinter dem scheinbar rasch hingemalten Werke steckt. Wie intensiv dieses Studium ist, geht auch daraus hervor, dass Michetti seit dem «Gelübde» von 1883 nicht Vieles vollendet hat. Eine Anzahl von in Oel gemalten Köpfen und Landschaften mit einzelnen Figuren müssen mehr als Studien und Entwürfe denn als abgeschlossene Werke gelten. Im Jahre 1890 wurde er veranlasst, den König und die Königin von Italien in grossen Repräsentationsbildnissen zu malen — Aufträge, die ihm ehrenvoll, aber schwerlich ganz willkommen gewesen sein werden; glücklicher lag ihm ein kleines Reiterportrait des Königs, aber am besten daran ist wohl der Hintergrund, ein Gebüsch im Garten des Quirinals, gerathen. Auch das Huldigungsgeschenk des italienischen Hofes an die Kronprinzessin, zu deren Einzug in Italien, ein Madonnenbild mit einem Trauben opfernden Hirten, musste Michetti seinem widerstrebenden Genius

Francesco Paolo Michetti. Studie

Francesco Paolo Michetti. Studie

abnöthigen. Neben solchen mehr ablenkenden als eigentlich fördernden Arbeiten beschäftigte ihn aber ein grosser Entwurf, den er, sein ganzes Können zusammenfassend, als das Ergebniss der zweiten Periode seiner künstlerischen Erziehung, im Jahre 1895 ausführte. Es war das Kolossalgemälde: «Die entehrte Tochter des Jorio» («la figlia di Jorio», im Besitz des Herrn Seeger in Berlin). Erkennt man im «Gelübde» nur noch mit Mühe den Maler des «Corpus Domini», so ist aus diesem letzten Werke weder der Maler des «Gelübdes», noch der Neapolitaner von 1877 zu erkennen.

Der ehemalige Kleinmeister gibt hier zum ersten Male lebensgrosse Figuren; das Bild misst etwa sechs Meter in der Breite und etwa drei in der Höhe und enthält nur acht Personen, die den Raum



Francesco Paolo Michetti Fronleichnamsfest zu Chieti: «Corpus domini»

fast ausfüllen. Und der ehemalige Virtuose des spitzen Pinsels malt hier in einer besonderen Art von Tempera mit breitem, mächtigem Farbenaufsatz, der hier und da vorzüglich in dem ganz beiläufig behandelten und doch vollendet wirkenden Vordergrunde, einem schmutzigen Wege, geradezu plastische Massen bildet. An die Stelle des früheren Aufwandes von Motiven, von Mannigfaltigkeit und Aufgeregtheit ist jetzt eine grosse Einfachheit, eine Beschränkung auf wenige, aber desto künstlerischer und desto tiefer gefasste Züge getreten.

Wir sehen quer vor uns den grauen Rand eines Bergpfades, jenseits dessen wir uns einen Abhang zu denken haben. Im fernen Hintergrund breitet sich gewaltig, in grossartiger Ruhe der schneebedeckte Gebirgsstock der Majella aus. Von links ragt ein entblätterter Baumzweig in das Bild herein. Es ist ein kühler Wintermorgen. Sechs Feldarbeiter stehen, sitzen oder liegen auf dem etwas erhöhten Wegrande; sie halten ihre erste Ruhepause. Ihrer Aller Blicke sind unter Spott und Hohn, unter Lachen und Staunen, bei einem der Burschen aber mit Entsetzen, auf ein Weib gerichtet, das an ihnen vorbei den Pfad entlang eilt. Es ist ein junges Mädchen in der dunklen, noch halb antiken Tracht der Bergbewohner; unter den unbarmherzigen Blicken der Männer hat es sein Tuch über den Kopf gezogen, so dass wir nur Nase, Mund und Kinn erkennen. Wie von Empörung gehetzt schreitet es davon, ungebeugt aber doch weit ausgreifend, um den Lästerern zu entgehen. Ein zweites Mädchen, an dem jenes vorübergelaufen ist, schaut ihm voll Verachtung nach.

Also ein Gegenstand, der oft genug und in den verschiedensten Auffassungen behandelt worden ist. Hier aber, in diesem lapidaren Styl, der alle Formen vereinfacht und jeden Ausdruck, ohne ihn übertreibend zu steigern, konzentrirt und erschöpft, hier erscheint er als eine Tragödie. Was wir vor uns sehen, ist nicht das Necken und Verspotten einer leichtfertigen Dirne, an der sich die Rohheit der Männer weidet, sondern es ist die Verurtheilung eines kraftvollen Geschöpfes, das sich nun in Gram verzehren und in Schmach enden muss. Diese Entehrte — das sagt uns ihre Haltung und ihr Ausdruck, auch wenn wir die Geschichte von Jorio und seiner Tochter nicht kennen — trägt keine niedrige und gemeine Schuld; was sie beging oder was ihr angethan wurde, befleckte nicht eigentlich die Tiefe ihres Herzens, und doch wird sie es ihr Leben lang büssen. Denn nichts hüten die Abruzzesen eifersüchtiger als die Jungfräulichkeit ihrer Töchter und Bräute, und jeder Fehltritt derselben zieht eine grausame Verfehmung des Mädchens nach sich. Durch diese Zuspitzung wird der sonst allgemein menschliche Gegenstand zu einem süditalienisch-nationalen Stoff. Wie die Arbeit und das Behagen, die Freudenfeste und die religiöse Inbrunst der Abruzzesen, so hat Michetti hier einen starken ethischen Charakterzug seines Volkes geschildert.

Bisher ist dieses bewundernswerthe Werk das letzte Wort des Meisters geblieben. Was wird sein nächstes bringen? Dieser Proteus, der nur in seiner Liebe zur Heimath und in dem Streben, sie treu und künstlerisch zu verklären, sich gleich bleibt, kann uns noch merkwürdige Ueberraschungen bereiten. Aber mag er sich verwandeln so oft er will, und mag er unternehmen was ihm nur einfällt, wir werden ihm stets dankbar sein für das was er uns schon gab, und dürfen im Uebrigen vertrauen, dass er seine grosse Kunst niemals mehr in den Dienst der Mode stellen wird. Denn wer wie Michetti, der Einsiedler von Francavilla, an sich erfahren hat, dass die Freiheit des Geistes und Gemüthes jedes vornehme Schaffen am schönsten fördert, der hütet sich gewiss, seine köstliche Unabhängigkeit wieder zu verlieren.

Sämmtliche Reproduktionen sind nach den im Besitze des Herrn Commercienrath Ernst Seeger, Berlin, befindlichen Originalen mit dessen Genehmigung hergestellt.

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Gelübde

F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die entehrte Tochter des Jorio

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00597 8800